

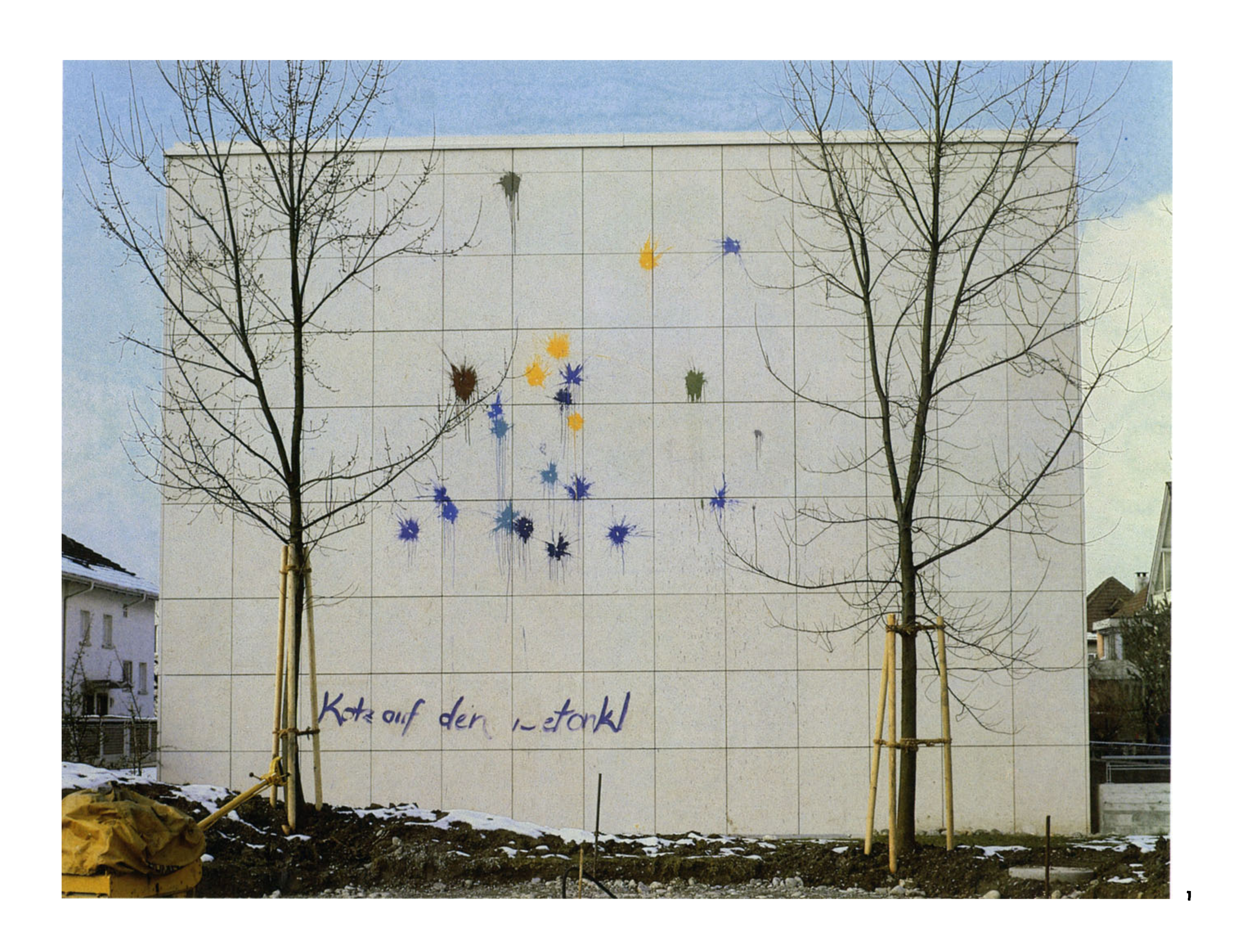
GRAFFITI

WANDKUNST UND WILDE BILDER

Herausgegeben von Paolo Bianchi

Mit Beiträgen von
Paolo Bianchi
Fritz Billeter
Enrique Ceppi
Patricio Cleary
Pablo Diener
Robert Elms
Hans Uli von Erlach
Peter Frey
Dario Gamboni
Thomas Giese
Walter Grasskamp
Hellmut G. Haasis
Klaus Hartung
Heinz Hebeisen
Franz Hohler
Klaus Honnef
Werner Jehle
Jürg Laederach
Alexa und Bruno Margadant-Lindner
Hans-Herrmann Meister
Roger Nydegger
Sigrun Paas
Henri R. Pauker
Lisa Licitra Ponti
Horst Schmidt-Brümmer
Felix Schregenberger
Anna Stüssi
Michel Thévoz
Urs Tremp
Daniel Weberhofer
Bernd Wendt
Helena Zaugg

Springer Basel AG



1

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek
Graffiti : Wandkunst u. wilde Bilder / hrsg. von
Paolo Bianchi. Mit Beitr. von Paolo Bianchi . . .

ISBN 978-3-7643-1617-4 ISBN 978-3-0348-6258-5 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-0348-6258-5
NE: Bianchi, Paolo [Hrsg.]

Typografie und Layout: Bruckmann & Partner, Basel
Umschlagfoto vorne: P. Ginter/Vista Point;
Graffiti der New Yorker Crew «Fabulous Five»

Ursprünglich erschienen bei Birkhäuser Verlag Basel 1984
Softcover reprint of the hardcover 1st edition 1984

Buchkonzept (Textzusammenstellung und Bildauswahl)
von Paolo Bianchi.
Alle nicht namentlich gekennzeichneten Textbeiträge stammen
vom Herausgeber.

ISBN 978-3-7643-1617-4

INHALT

VORWORT

Der gemeinsame Nenner der Graffiti und Wandbilder besteht darin, daß sie außerhalb der Kunstvermittlung und der etablierten Medien für die politische Kunst eine glaubwürdige Öffentlichkeit zu schaffen versuchen, die der Straße.

Walter Grasskamp

Wände und Mauern stellen ein Paradoxon dar. Ursprünglich schützten und trennten sie – heute sind sie weltweit zu einem Medium der Kommunikation zwischen den Menschen geworden. Graffiti, philosophische und politische Slogans, humorvolle, traurige, liebliche oder einfach spinnerte Wandinschriften begegnen uns auf Schritt und Tritt. Überraschend auf alle Fälle, stoßen sie uns manchmal zurück, stoßen uns an, lassen uns lachen, schmunzeln, vielleicht im Weitergehen zurückschauen. Sie sind Reaktion und Ausdruck von Zuständen.
Sie sind schön und häßlich, spontan und langweilig, bedeutungsvoll und inhaltsleer. Ihre Ausdrucksformen sind unterschiedlich und vielschichtig. Provokation, Bluff, Aggressivität, Militanz, Chaos, Dilettantismus, beißender Spott, aber auch Humor, Klamauk, Clownerie, Parodie, Ironie, Sprachwitz und spielerischer Einfallsreichtum finden sich als Losungen auf Mauern. Kurze Sprüche und schnelle Spots, von denen man nie weiß, ob sie sich in ihrer Allgemeingültigkeit nach einer Minute verschlissen haben, prägen mancherorts das Straßenbild.

Die Porträtierung dieser Wände ist das Thema des vorliegenden Buches, die Sprache der Wände und der Straße. Hier werden Graffiti

gezeigt, die den Erfolg dieser Volkskunst plausibel erscheinen lassen.

«Einige Stichworte zur Ästhetik dieses einfachen Mediums sollten auch den Gebildeten unter seinen Verächtern einleuchten dürfen», schrieb Walter Grasskamp, als er 1982 ein «Kunstforum»-Heft zu diesem Thema gestaltete.[1] In Anlehnung an diese Publikation präsentieren sich hier die Stichworte in einer überarbeiteten Fassung. W. Grasskamps Beiträge «Einfache Zeichen» und «Einfache Gesten» wurden in Absprache mit dem Autor und mit seiner freundlichen Genehmigung übernommen und zum Teil neu gefaßt.

Die folgenden Fotografien haben eine eigene, ganz spezifische Sprache: Kritzeleien und Witzeleien, Wortverdrehungen und Beschimpfungen, Sex-Sprüche und politische Obszönitäten, gespritzte Lyrik und Sprühgedichte, dünne Slogans und rebellische Losungen «verschwistern sich zu einem Tätowierungsmuster, das die Provinz sprenkelt und die großen Städte massiv befleckt.»[2] Frust und Lust, Verzweiflung und Enttäuschung, Wut und Angst, Träume und Wünsche einer persönlichen Selbstfindung, Selbstdarstellung und Selbstinszenierung artikulieren sich in aller Abstraktion, aber sinnlich verständlich, auf bröckelnden Mauern. Der Sprayer führt mit seinen Markierungen und Ornamenten, Zeichen und Spuren der Stadt überdeutlich den Beweis seiner Existenz vor Augen.

Wahrhaftige Kunstwerke aus der Sprühdose produzierte Harald Naegeli, der als Sprayer von Zürich bekannt und berüchtigt wurde. Mysteriöse Strichmännchen, tanzende Schmetterlinge, geheimnisvolle Augenfüßler und flatternde Vögel auf kahlen Betonmauern und frisch verputzten Wänden. Kunstwerke? Die Eigentümer solcher Naegeli-Mauern fühlten sich verletzt und reichten Klage wegen Sachbeschädigung ein. Daraufhin, und weil Naegeli nicht von der Dose ließ, wurde er in Zürich wegen «Sachbeschädigung in 179 Fällen» zu neun Monaten Gefängnis verurteilt. Die «Freiheit der Kunst» könne dem Eigentumsrecht nicht übergeordnet werden, hieß die rechtliche Erwägung des Urteils. Dies bestätigt auf beängstigende Weise, daß wir in einer Gesellschaft leben, in der das Eigentum als höchster Wert Bestand und Recht hat.

Wir schreiben das Jahr 1981: In West-Berlin (wie auch in anderen europäischen Städten) wird eine «Neue Jugendbewegung» zum Objekt irritierter Betrachtung, wohlmeinender Analyse und linker Projektion. Gleiche Zeit, gleicher Ort: Tausende von Menschen – alles andere als eine einheitliche Bewegung – leiden unter der akuten Wohnungsnot in der geteilten Stadt. Man spricht von schätzungsweise 3000 Hausbesetzern und 165 besetzten Häusern. Im Mai 1981 verliert Hans-Jochen Vogel die Wahl und Richard Weizsäcker wird neuer Regierender Bürgermeister. Weizsäcker sichert zu, die «Berliner Linie» seines Vorgängers fortzusetzen – Räumungen sollen nur dann vorgenommen werden, wenn dies wohnpolitisch und städtebaulich vertretbar ist. Unter der Führung eines der «Betonfraktion» zugehörigen Innensenators Heinrich Lummer wird allerdings keine neue Besetzung mehr geduldet. «Räumen» heißt die Devise. Die «Berliner Linie» hat ihre Wirkung gezeitigt. Derzeit sind noch 19 Häuser besetzt. Von über 100 nicht mehr besetzten Häusern ist ein kleiner Teil von den Besetzern selbst verlassen worden (meist wegen Zerfalls oder Zerstörung). Vom verbleibenden Rest sind rund 50 polizeilich geräumt und nochmals soviele «legalisiert» (Szenenjargon) bzw. «vertragsbefriedet» (Behördendeutsch) worden. «West-Berlin ist nicht mehr im Gerede. Das hat der scheidende Bürgermeister Richard von Weizsäcker geschafft», titelte der Tages Anzeiger aus Zürich im Februar dieses Jahres. Die Hausbesetzer-Kultur ist von dannen gegangen. Folgen wir deshalb Klaus Hartungs Aufruf aus seinem einführenden Zitat über Berlin: «Herrschende geht zur Mauer und lest die Zeichen». Schauen wir uns zum Trost diese anscheinend unausrottbare Kulturbewegung an.

New York City, mittlerweile zur Metropole der Graffitisten herangewachsen, zeigt sich im Gewand einer tätowierten Hydra: Die Graffiti-Manie jugendlicher Schwarzer und Latinos ist im Jahre 1984, nach über zehn Jahren, auf ihrem absoluten Höhepunkt angelangt. Der Abschnitt über Black Graffiti dokumentiert diese Bewegung in vielen Details und Verästelungen – bis hin zu ihrer letzten Maskerade in der Form der gesellschaftlich legitimierten Galerie-Kunst.

Sodann folgen vier Porträts:

Ein Gruppenprotät der Wandmalgruppe Düsseldorf, die immer wieder mit phantasievollen Agitprop-Formen Aufsehen erregt. Hier wird vor allem die Entwicklung der Künstlergruppe im Bereich der Wandmalerei dokumentiert.

Ein Einzelporträt: Andy Wildi – Truck-Art. Täglich fahren Tausende

von Lastwagen und Lastzügen durch die Schweiz und werben nebenbei mit bunten Reklameaufschriften für die verschiedensten Firmen und Produkte. Im Auftrag der Migros Genossenschaft Aargau/Solothurn hat der 35jährige Aargauer Künstler Andy Wildi mit viel Phantasie und gestalterischer Kreativität eines der Migros-Nutzfahrzeuge zu einem rollenden Kunstwerk umfunktioniert, das etwas propagiert oder signalisieren will, was sich nicht kaufen läßt, nämlich Liebes- beziehungsweise Lebensfreude.

Ein Hausporträt: das mittlerweile zerstörte Haus Lavaterstraße 9 am Tessinerplatz in Zürich, dessen Fassade einen Bestandteil verdrängter Zürcher Geschichte vergegenwärtigt. Die Fassadengestaltung geht auf den Mai '82 zurück, also auf eine Zeit, in der Zürich noch nicht zur Ruhe gefunden hatte: es herrschte ein Klima der Einschüchterung und Unzufriedenheit. Viele Jugendliche stießen zur Revolte, weil sie einen freien Bewegungsraum, seien es besetzte Häuser, Jugendzentren oder alternative Projekte, für sich suchten. «Jugendliche fliehen vor der herrschenden Moral, vor einem erstickenden Wohlstand, vor Einsamkeit und elterlicher Bevormundung, um an sicheren Orten neue Lebensformen auszuprobieren, die mehr Freiheit, Spontaneität und Spaß versprechen. Sie kämpfen um Freiräume, um sich der gesellschaftlichen Kontrolle entziehen zu können. Sie haben den Eindruck, daß die Gesellschaft ihnen diesen Raum nicht freiwillig gibt. Deshalb nehmen sie sich ihn und verteidigen ihn verbissen.»[3] Kaum haben die rebellierenden Jugendlichen ihre sozialen Nischen, die ihnen vorübergehend Schutz bieten eingenommen, sehen sie diese Orte durch eine rücksichtslose Baupolitik und Stadtplanung bedroht.

Ein USA-Porträt der 30er Jahre: Coit Tower in San Francisco. 1933 wurde der Bau vollendet, mitten in Amerikas Krisenjahren. Die Wirtschaft war am Boden und mit ihr das öffentliche Leben. Die wirtschaftliche und soziale Stimmung jener Zeit hat sich in den Sujets der Wandgemälde niedergeschlagen. «Das Leben in Kalifornien 1934» war das Thema, eine gemalte Kritik des amerikanischen Gesellschaftssystems entstand. Der Regierung Präsident Roosevelts ging diese Kritik in den von ihr selbst geförderten Wandbildern, die als New Deal-Malerei bekannt wurden, zu weit: die Folge waren zahlreiche Übertünchungen. Die Wandgemälde im Coit Tower gehören zu den wenigen, die überlebten. Schlußendlich ist dies auch das Porträt eines Jubiläums: 50 Jahre Coit Tower.

Das Jahr 1968 war für die Wiedergeburt der Wandmalerei ausschlaggebend. In den USA gaben nicht nur Schwarze, sondern auch andere ethnische Minderheiten wie Mexiko-Amerikaner (Chicanos), Puertorikaner und Asiaten mit der von ihnen praktizierten Wandmalerei Zeugnis ihres kulturellen Überlebenskampfes. Beeinflußt durch die Studentenbewegung und Gegenkultur waren es in den USA vor allem die kalifornischen Städte wie San Francisco, Los Angeles und Berkeley, die jedes Flimmern und Funkenschlagen der neuen Straßenkunst seismographisch in Form von phantasiereicher und inhaltsvoller Wandmalerei – nur zu oft auch als bloße Wandkosmetik – aufzeichneten.

Als Vorläufer der Fassadenmalerei in den USA gilt die Reklamekunst, die Horst Schmidt-Brümmer, ein Kenner der Materie, in seinem Beitrag skizziert.

Grundsätzlich verschieden in Form und Inhalt wurden Wände in Mexiko, Nicaragua, Chile, Portugal, Spanien, Sardinen und Italien gestaltet. Sie stehen, ähnlich wie die Wandmalerei während der Regierungszeit Allendes in Chile, in direktem Zusammenhang mit gesellschaftlichen Umbrüchen und Veränderungen.

Im Frühjahr 1977 entstanden während der Besetzung der Universitäten Roms und Bolognas Wandbilder in den Säulengängen und Hallen der Hochschulen, eine andere und neue Art von Protest und Widerstand – vorgetragen von den «indiani metropolitani». *La fantasia distruggera il potere* – «die Phantasie wird die Macht zerstören» – so lautete die Parole jener Tage in Italien.

Eine andere Form des Widerstandes nahm die nach 1969 in Sardinien einsetzende Wandmalerei ein, die sich vor allem gegen staatliche Beschlüsse der Zentralregierung in Rom richtet.

Im letzten Abschnitt des Kapitels «Politische Wandbilder» werden die Wandbilder der Aachener Wandmaler Klaus X. und Josef Y. gezeigt, die nicht zuletzt auch deshalb für die politische Wandmalerei in der Bundesrepublik stellvertretend stehen, weil ihre künstlerische Qualität und Ausdruckskraft herausragend ist. Die bildbegleitenden Aphorismen stammen vom Aachener Wandmaler Klaus X.

«Der gemeinsame Nenner der Graffiti und Wandbilder besteht darin, daß sie außerhalb der

Kunstvermittlung und der etablierten Medien für die politische Kunst eine glaubwürdige Öffentlichkeit zu schaffen versuchen, die der Straße», heißt es bei Walter Grasskamp. Das Niederreißen der Grenzen zwischen Kunst und Leben ist ein weiterer Aspekt dieses Genres, das seine Themen und Motive als öffentliche Angelegenheit, als res publica behandelt und sich den Umstand aller Öffentlichkeit zu Nutze macht, um dabei rechtsstaatliche Ordnung, Gesetze und gewachsene Normen in der Gesellschaft auszuagieren.

Der Teil «Plakataktionen» stellt zwei Künstler vor: Manfred Spies und Anne Wilhelm.

Manfred Spies benutzt legal angemietete Plakatwände, um im öffentlichen Raum, frei von Einschränkungen einer Museums- oder Galerie-Lokalität, allen Menschen seine Bilder und Texte zu präsentieren. Er beherrscht sein Medium: mit knappen visuellen und verbalen Formulierungen macht er Anschläge zum Denken – Anschläge auf unser Denken. Es ist eine intelligente Form von Gegenöffentlichkeit, die Denk- und Sehgewohnheiten an scharfen Kanten bricht.

Anders Anne Wilhelm, in deren Décollage-Bildern nicht die präzise, gesellschaftspolitisch akzentuierte Formulierung oder Formensprache im Mittelpunkt steht wie bei Manfred Spies. Ihr Arbeitsprozeß und ihr Ergebnis sind vielschichtig wie das Medium, aus dem sie ihren Stoff zieht. Sie reißt alte Plakate ab oder nimmt ganze Stellwände mit zerfetzten, abgewitterten Affichen von der Straße – «objets trouvées». Mit Rasierklinge, Strappo-Verfahren, Entblößen der Rückseite, Ergänzungen mit Inschriften hilft sie als Straßenarchäologin dem Zufall auf die Sprünge und komponiert neue Bilder mit der vorgefundenen Farben-, Form- und Zeichenwelt.

Das abschließende Kapitel «Wandmalerei in der Schule» erweitert und ergänzt das Thema Wandmalerei und gibt zugleich einige praktische Anleitungen zur Herstellung von Wandbildern.

Es bleibt mir die angenehme Aufgabe, all denen zu danken, die mir geholfen haben, das vorliegende Buch zu verwirklichen.

Walter Grasskamp bin ich besonders verpflichtet, da er mit seiner eingangs zitierten Publikation bei mir die Idee zu diesem Buch ausgelöst hat. Im weiteren verdanke ich Horst Schmidt-Brümmer viel. Er hat mir mit seiner letzten Buchveröffentlichung bei der theoretischen Einordnung und Klarstellung der Thematik geholfen.

Eine besondere Danksagung richte ich an die verstorbene Francesca Alinovi für ihre sehr dienlichen Analysen und Berichterstattungen über Graffiti, im speziellen über die New Yorker Graffiti- und Kunstszene.

Ohne die hier vertretenen Text-Autoren hätte das Buch nicht entstehen können. Sie ließen sich spontan dazu überreden, mit einem Beitrag aus ihrem jeweiligen Gebiet das Buchkonzept realisieren zu helfen. Ich bin ihnen allen gleichermaßen verpflichtet.

Andy Wildi, Manfred Spies und Anne Wilhelm haben mir durch zum Teil ausgedehnte persönliche Unterhaltungen und Korrespondenzen Zugang zu ihren Arbeiten verschafft.

Die Aufzählung aller Namen, die das Netz von Kooperation und bereitwilliger Vermittlung in der Vorbereitungsphase des Buches ausmachen, würde Seiten füllen. Stellvertretend für viele geht mein besonderer Dank an Gudrun Wasmuth, Dr. Max Mittler, Thomas Breymann, René Gamper, Dr. Henri R. Pauker, Marie-Claude Morand, Wendy Gilliat, Anna Friebe, Marianne Lorenz, Roman Soukup, Dr. Georg Gerster, Burhan Dogançay und Mervyn Kurlansky.

Verschiedene Galerien haben mir entgegenkommenderweise wertvolles Bildmaterial unentgeltlich zur Wiedergabe überlassen: Galerie Thomas, München; Galerie Barbara Farber, Amsterdam; Sidney Janis Gallery, New York; Holly Solomon Gallery, New York; Salvatore Ala, Mailand und Janet K. Macumber (Gannet Outdoor, Los Angeles).

Was für die hier vertretenen Autoren gilt, trifft in gleichem Maße für die Fotografinnen und Fotografen zu: Das Buch wäre ohne sie nicht möglich gewesen. Ich bedanke mich für hervorragendes Bildmaterial und eine unkomplizierte Zusammenarbeit.

Zum Schluß möchte ich Doris Gamper meinen warmen Dank aussprechen. Sie hat verschiedene Manuskripte mit großem Verständnis und mit vielen wertvollen Anregungen redigiert.

Hans-Joachim Bender hat die Idee für das vorliegende Buch aufgegriffen, es mit Enthusiasmus begleitet, wertvolle Kritik eingebracht und konstruktive Arbeit geleistet. Ihm und Edi Mazenauer gilt, stellvertretend für alle Mitarbeiter des Birkhäuser Verlages, ein spezielles Dankeschön. Konrad Bruckmann schließlich hat dem Material die Buchgestalt gegeben. Ihm danke ich für die sorgfältige und geschickte Koordination von Text und Bild.

Paolo Bianchi
im Juni 1984

Das wahre revolutionäre Medium des Mai '68 in Frankreich waren die Wände mit ihren Parolen, die Siebdrucke oder handgemalten Plakate, die Straße, in der das Wort ergriffen und ausgetauscht wurde – all das, was *unmittelbare* Einschreibung war, was gegeben und zurückgegeben, was ausgesprochen und beantwortet wurde, was sich bewegte, zur gleichen Zeit und am gleichen Ort, reziprok und antagonistisch. In diesem Sinne ist die Straße die alternative und subversive Form aller Massenmedien, denn anders als jene ist sie nicht objektivierter Träger von Botschaften ohne Antwort, nicht auf Distanz wirkendes Übertragungsnetz, sondern Freiraum des symbolischen Austauschs der ephemeren und sterblichen Rede, einer Rede, die sich nicht auf der platonischen Bildfläche der Medien reflektiert. Wird sie institutionalisiert durch Reproduktion und zum Spetakel durch die Medien, muß sie krepieren.

Jean Baudrillard

Michel Thévoz

Die Mauer als erogene Zone

«Graffiti? Jederzeit, wenn sie nicht beleidigend oder schwachsinnig sind, und nicht alles verschmutzen». Gemeinplatz einer schier unbegrenzt variierbaren Intoleranz, ähnlich wie: «Nacktbaden? – Gerne, vorausgesetzt mir werden keine betagten, dickbäuchigen Herren zugemutet.» Es gibt einen sich liberal wähnenden, sich auf die geeichte und somit unerfüllbare Norm der Museen berufenden Schönheitsrassismus, der darauf abzielt, alles und jeden zu marginalisieren. Hüten wir uns also vor einer ästhetischen Legitimation der Graffiti. Hüten wir uns davor, uns in den Kreis der Schönen Künste einschließen zu lassen, und dies zu einem Zeitpunkt, wo gerade die Graffiti dabei sind, ihn zu sprengen und vor unseren Augen die Stadt zu erschließen. Ihre verstohlenen Urheber malen keineswegs unwissentlich Klees und Tapiès', im Gegenteil, sie produzieren ganz bewußt Zeichen, die gegen jede ästhetische Kolonisation abgesichert sind: Bilder auf Mauern, gleichzeitig jedoch auch Bilder außerhalb der Mauern, Bilder, die ganz grundsätzlich fehl am Platze sind, sich jeglicher räumlichen Zuweisung, jeder Einrahmung – auch der photographischen – versperren. Wohl eher unfreiwillig zeigen dies die luxuriösen Bildbände, die man ihnen seit einiger Zeit widmet.

Es ist symptomatisch, daß die seit der jüngeren Altsteinzeit immer seltener anzutreffenden Graffiti sich gerade im Zeitalter der Massenmedien, deren uneheliche Kinder sie sind, einer neuen Beliebtheit erfreuen: aus Reaktion gegen den Fernseher, die Presse, die Werbung, die Museen, d.h. gegen alle nur in eine Richtung, vom Sender zum Empfänger, vom Produzenten zum Konsumenten verlaufenden, jegliche Rückwirkung ausschließenden Mittel der Massen*konditionierung*. Wie Baudrillard betont, gibt es nur ein einziges authentisches Mittel der Massen*kommunikation*, nämlich die Straße, der Lebensraum der Graffiti. Hierin liegt auch das wahre Aufbegehren dieser Wandbotschaften: nicht so sehr das der politischen Schlagwörter, von denen sie mitunter in Beschlag genommen werden, sondern das einer viel grundsätzlicheren Infragestellung der Medienkunst, ja der Medien im allgemeinen – und zwar zu einem Zeitpunkt, wo die großen Bildrevolutionen dieses Jahrhunderts ihren eigenen institutionellen Rahmen (die Staffelei, den Ehrenplatz in der Bildergalerie mit allem, was dazugehört) unangetastet gelassen haben.

«Das Medium ist die Botschaft», sagte McLuhan. Was die Graffiti betrifft, müßte man hinzufügen: ihre Botschaft ist die Untergrabung des Mediums, die wissentliche Verweigerung jeglichen Kommunikationsprotokolls. Auch wenn sie jeden Sinnes entbehren, in ihrem ästhetischen und poetischen Gehalt einen Null-Grad erreichen, werden uns die Graffiti doch stets durch ihre semiologische *Impertinenz* treffen. Die Juristen heften wohlweislich

ihren Blick auf das *Signifikante* (die Beschmutzung der Mauer) und lassen darüber das *Signifikat* (die Infragestellung der Legitimität des Codes und die Forderung nach einer anderen Kommunikation) außer acht. Ähnlich wäre es, wenn man mit dem Vergrößerungsglas ein Gedicht von Mallarmé betrachtete und es auf diese unförmigen Flecken auf weißem Hintergrund zu reduzieren versuchte. Immerhin ist diese rein juristische und daher perverse Betrachtungsweise weniger unpassend als die einer ästhetischen Wiederaufbereitung. Die Faszination, die von einem Graffito ausgeht, läßt sich nicht darauf zurückführen, daß es so schön wie ein Gemälde von Miro oder wie ein Vers von Rimbaud ist, sondern ganz im Gegenteil darauf, daß es sich spezifisch von jedem Gemälde, von jedem Gedicht unterscheidet und das Phänomen ‹Ausdruck› *verlagert*. Wer nicht bereit ist, diesen Unterschied zu berücksichtigen, wird das Wesen der Graffiti unweigerlich verfehlen. Nämlich, um es noch einmal kurz und bündig – wie ein Sprayer – zu formulieren:

- Auswahl einer Fläche, eines Raums, einer Situation sowie *illegitimer*, d.h. von den Zwängen des Codes befreiter Empfänger. Der Sprayer mißachtet insbesondere den Zwang der Einrahmung, jene repressive Rechtwinkligkeit, die seit Jahrhunderten unser von Stereotypen geformtes Kulturverständnis prägt. Graffiti sind Bilder, die sich ihrer Umgebung gegenüber offenhalten; sie enthalten die Möglichkeit, daß eine ganze Fassade, ja eine ganze Stadt Beschriftungsfläche wird.
- Untergrabung der Rolle des Bild- oder Schriftproduzenten bzw. -konsumenten. Vorübergehende werden veranlaßt, ihrerseits einzugreifen und an die Stelle des Sprayers zu treten. Graphik des Aufrufs, der gegenseitigen Ergänzung, des Verpflanzens, der Verlagerung und Verstreuung; Text gewordene Gegenseitigkeit, entstanden unter dem Zwang einseitig verlaufender Botschaften.
- Einfallsreiche Wiederaneignung eines von technokratischer Stadtplanung, vom Auto, von der Werbung usw. beschlagnahmten, entführten, besetzten, infizierten urbanen Raums. Graffiti geben symbolisch die Stadt ihren Benutzern zurück. Letzte Zeichen der Menschlichkeit auf den unförmigen Glasfassaden, auf den getönten Scheiben der Großbanken, aus denen man sieht ohne gesehen zu werden; Null-Grad der Gewaltanwendung als Antwort auf technofaschistische Arroganz und Werbemanipulation. Wo liegt der Vandalismus, fragt man sich, in den Graffiti oder im Beton, der ihnen als Träger dient?
- Anonymität, Weglassen der Unterschrift, dieser Zwangsvorstellung legitimer Künstler; verwaiste Bilder, Bilder des Vatermords, die endlich den Ausdruck von der erdrückenden Autorität befreien, deren Unterschrift seit der Renaissance das Bild trübt. Leidenszeichen, endlich von patronymischer Selbstherrlichkeit, d.h. vom Betrug des Namens entbunden.
- Körperliches Engagement, Sprache der Gebärden, der Gesten, Kursivschrift, Wiedereinschreibung des Körpers auf eine entmenschlichte Architektur. Als lebendig gewordene *Modulors* verlachen die Graffiti den sterilen und versteinerten Hampelmann, der von Le Corbusier gekrönt wurde.
- Das Wagnis des Zeitdrucks, die Heimlichkeit der nächtlichen Ausführung, die Beschränktheit der Mittel, die räumlichen Gegebenheiten: all dies sind paradoxe Fundgruben so mancher formaler Einfälle. Die Eile zwingt dazu, jegliches Protokoll zu mißachten und zur Sache zu kommen. Psychoanalytiker wissen dies sehr gut, halten sie sich doch unerbittlich an die festgelegte Dauer einer Sitzung, selbst wenn der Patient oder vielmehr, besonders wenn der Patient gerade zum Wesentlichen kommt. Überstürzung bringt diesen dazu, sich zu verraten, d.h. die Sprache, die dem Menschen zum Lügen gegeben wurde, zu durchbrechen. Alles scheint darauf hinzuweisen, daß Zeitdruck die Wahrheit hervorbringt – dies ist auch der Grund, weshalb das Fernsehen vor Live-Sendungen Angst hat.
- Das Magische des grafischen Aktes wird reaktiviert, indem es als Vorgang das ästhetische Resultat überwiegt. Schablonen, Handabdrücke, Überlagerung der Zeichen, Spuren der Aneignung und der Beschwörung als Antwort auf jene in den Höhlen. Grundlegender noch: jauchzende Reaktivierung des früh unterbundenen kindlichen Triebes zum Beflecken, Betröpfeln, Verschmieren und Kleckern. Jubilierende, auf ganzen Fassaden sich äußerende Überschreitung und Mißachtung dieses ersten Erziehungstabus. Deshalb wäre eine Stadt ohne Graffiti wie das Haus ohne Kinder, von dem Immobilienbesitzer träumen. Daher ließ die Schutzbeschichtung, für die gegenwärtig so viele Unternehmerblätter werben, auch nicht lange auf sich warten, eine Schutzbeschichtung, deren Wirksamkeit außer Zweifel steht, und zwar nicht nur, weil sie die Reinigung der Fassaden erleichtert, sondern viel mehr noch, weil sie die Graffiti zu etwas Auslöschbaren macht und sie so ihrer Grundeigenschaft als *Tätowierung der Stadt* beraubt.[4]

STICHWORTE ZU EINER ÄSTHETIK DER GRAFFITI

Sprayen und Kritzeln sind keine Aktionen, sondern immer Reaktionen. Ohne Atomkraftwerke kein *AKW nee*, ohne Polizeiterror kein *Bullen raus* und ohne Schulterror keine zerkratzten und bemalten Schulbänke. *Freiheit für ...* schreibt, wer gegen den Zustand der tatsächlichen oder vermeintlichen Unfreiheit protestiert. Graffiti bezeichnen vorhandene Konflikte.

Joachim Schmid



2

Kilroy kam, sprühte und siegte

Der Satz *Kilroy was here* verdankt sein Entstehen einem Soldaten des 2. Weltkrieges, der in der US-Armee das Spiel initiierte, an jedem Platz der Welt direkt bei der Landung der ersten Soldaten die Anwesenheit von Kilroy zu attestieren – ein Spiel, das selbst vor den Hotelräumen Stalins bei der Potsdamer Konferenz nicht haltmachte. Stalin soll seinen Dolmetscher entgeistert nach der Identität dieses Herren gefragt haben, der mehr als jeder andere auf der Welt herumgekommen zu sein schien.

Um 1927 unternahm Allen Herbert Read eine erste Sammlung von Graffiti für sein Buch «Lexical Evidence from Folk Epigraphy in Western North America. A Glossarial Study of the Low Element in the English Language» das 1935 in Paris erschien. Sein späterer Schüler Robert Reisner betitelte 1971 seine Publikation über Graffiti mit «Two Thousand Years of Wall Writing». Die beachtliche Tradition, die diese unliebsame Handschrift aufzuweisen hat, führt auf die Ausgrabungen von Pompeji und Herculaneum zurück, bei denen die Lava nicht nur die kulturhistorisch angesehenen Wandgemälde in den Häusern reicher Bürger der Nachwelt erhielt, sondern auch eine ganze Subkultur geritzter und gekratzter Schmähschriften, Karikaturen und Obszönitäten auf den Mauern der Straßen.[5]

«Xenia», Gastgeschenke, nannte der um das Jahr 40 in Bilbilis (Spanien) geborene römische Dichter Marcus Valerius Martialis ein Buch seiner witzigen pointierten Grabinschriften.

Wem diese Tradition für eine Anerkennung der Wandschriftstellerei noch nicht ausreicht, dem sei in Erinnerung gerufen, daß sie von höchster Hand ausgeübt worden ist: schließlich schrieb der Gott des Alten Testaments sein *Meneh meneh tekel upharsin* direkt auf die Wand des Palastes von Belsazar.

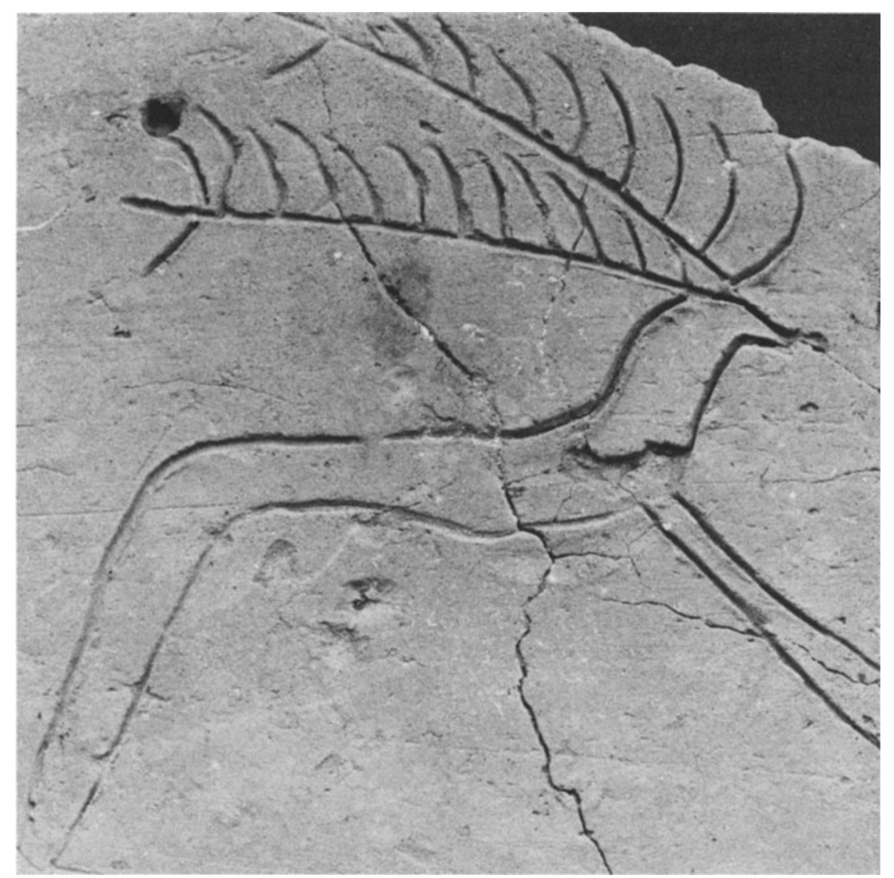
Zu Recht läßt sich fragen: «Sind, was die alten Römer an ihre Wände kritzelten, Vorläufer der heutigen Phantomkunst der Sprühbilder? Setzen Bilder auf ... Brandmauern die alte Höhlenmalerei oder die indianischen Felspetroglyphen fort ...?»[6]

Parallelen und Ähnlichkeiten wie auch historische Verwandtschaften sind nicht von der Hand zu weisen (vgl. z.B. auch die verschiedenen Totentanz-Motive im hier zusammengetragenen Abbildungsmaterial).

Zweifellos haben in diesem Jahrhundert zwei Strömungen die jüngste Renaissance der Wandmalerei beeinflußt: Die Revolutionskunst in Mexico und die New Deal-Malerei in den USA während der Zeit der Depression.

Das Jahr 1968, Jahr der Studenten- und Jugendrevolten in den Vereinigten Staaten, in Frankreich und schließlich in allen modernen westlichen Ländern, war für die Wiedergeburt der Wandmalerei ausschlaggebend.

Die New Yorker U-Bahn-Graffiti gediehen anfangs der 70er Jahre. Die portugiesische Revolution im



3
Springender Hirsch, eingeritzt auf einer Kachel einer römischen Badeanstalt (Höhe 22 cm). Unzählige archäologische Funde zeugen von der künstlerischen Ausdruckskraft unserer Vorfahren.

4
«Totentanz», Illustration aus der Schedelschen Weltchronik, Nürnberg 1493.

5
Totentanz in New York 1983.

6
Totentanz in Köln, Harald Naegeli, Köln 1980.









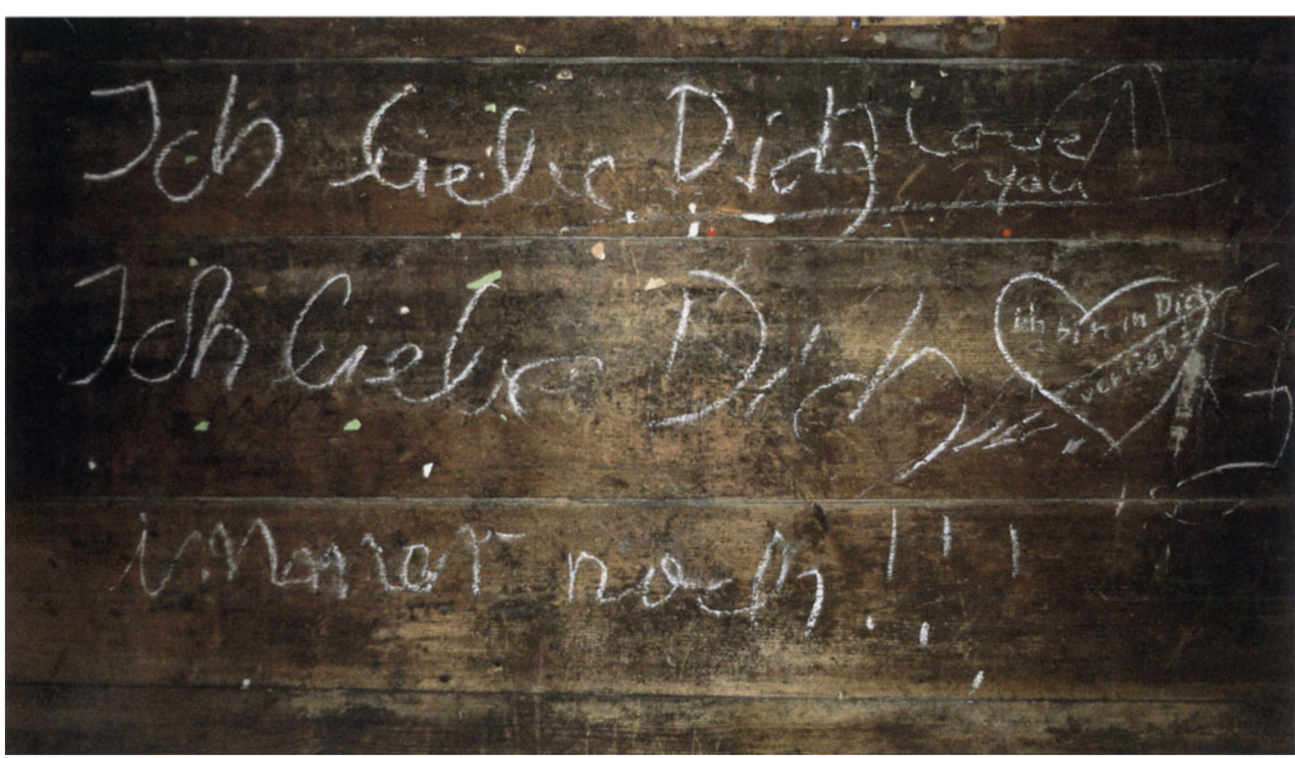
Jahre 1974 brachte über Nacht politische Parolen und Wandbilder in den Straßen Lissabons zum Vorschein. Die Jugendunruhen Ende der 70er Jahre brachten subversiv-militante Sprüche sowie eine neue Form des visuellen Protests, das Farbbeutelwerfen, ans Tageslicht. Die 80er Jahre sind von skurrilen, absurden Äußerungen von No-Future-Mittdreißigern, der Null-Bock-Generation und von der Punk- und New Wave-Ästhetik geprägt.

Mit Hilfe einer Farbversprühung kann man jedem Gegenstand eine aufreizende Note und einen glamourhaften Glanz verleihen; die einfache Handhabung der Sprühdose und deren problemloser Erwerb führte zu einer neuen Form der verbalen Aussage und des graphischen Ausdrucks. Viele Menschen benützen die Farbsprühdose als Requisit, um die Gesellschaft mit ihrem Zeichen zu markieren. – Ein Panoptikum von immer wieder neu formulierten ästhetischen Erfahrungen bietet sich zur Betrachtung an.

7
Telefonkabinen in den Straßen von New York.

8
Kreidebekenntnis an einer Holzwand.

9
Zur Kachelwandtafel umfunktioniertes Lavabo im AJZ Basel.





Einfache Medien

Die gewünschte Ausmerzung der in konservativen Kreisen als störend empfundenen Graffiti-Kultur wird kaum zu bewerkstelligen sein, denn ihr reichen die einfachsten Techniken und die naheliegendsten Schreibflächen aus, um ihr epidemisches Dasein, das in Form von Felsen- und Höhlenmalerei auf die Frühzeit der Menschen zurückgeht, vorzuführen.

Mit der Fingerspitze lassen sich an staubigen oder beschlagenen Fensterscheiben zierliche, wenn auch vergängliche Zeichenübungen vollziehen. Schon mit einem Stilett, mit einem einfachen Taschenmesser oder gar mit einer Münze kann man durch Kratzen, Ritzen und Schaben jeder Wand, aber auch Schulbänken, Büroeingängen, Türen zu Billardhallen, Fabriktoren und Transformatorenkästen Dauerhaftes antun.

Im Wandel der Zeit entstanden neue Werkzeuge und für die Graffitisten neue Hilfsmittel. Von der Kreide über Bleistifte, Kugelschreiber, Filzstifte und Marker bis zur Sprühdose vollzieht sich ein Stück Graffiti-Geschichte, das der Graffiti-Kultur durch die Erfindung der Spraydose zu neuer Qualität verhalf. Etwas Nützlicheres als die Spraydose kann man sich für diese Zwecke nicht vorstellen, denn selbst Kugelschreiber und Filzstift wirken neben der Spraydose so veraltet wie Pinsel und Farbtopf, zumal die Spraydose auch eine konventionelle Form der Wandmalerei revolutioniert hat, nämlich die Schablonentechnik.





10/11
Anarchisten-A im Kreis aus der Schweiz (10) und aus Athen (11).

12–15
Durchbohrte Herzen in Straßburg (12), Genf (13), Marburg (14) und in Paris (15).









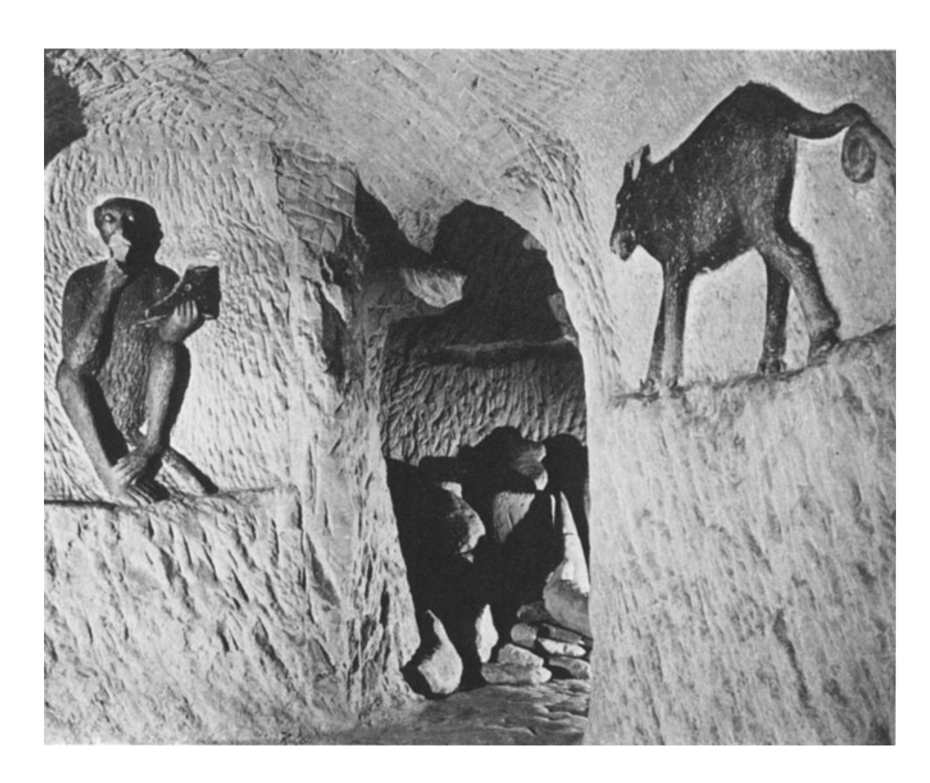
Einfache Zeichen

Die Popularität der Graffiti hängt aber nicht allein mit der Einfachheit ihrer Hilfsmittel und Medien zusammen, auch ihre Symbole sind einfach. Das Repertoire umfaßt vor allem solche, die international verständlich sind, *universale Hieroglyphen*, die mehr noch als die abstrakte Kunst beanspruchen können, zur Weltsprache zu gehören. Zu den beliebtesten unter ihnen zählt das von Pfeilen durchbohrte Herz, das für die Liebe steht, populärer aber noch sind die Organe, mit denen Liebe gemacht wird; in einer Statistik der häufigsten Graffiti-Zeichen würden sie mühelos die Führung übernehmen.

Daneben bilden politische Symbole unterschiedlicher Herkunft den größten Anteil gekratzter, gemalter oder gesprayter Mitteilungen: Hakenkreuze, Hammer und Sichel sowie alte und neue Zeichen, mit denen politische Absichten oder Gruppierungen signalisiert werden können. Ist für solche Zeichen das Graffito nicht mehr als ein Transportmittel unter anderen, so hat ein Zeichen die Graffiti-Kultur quasi programmatisch erobert, nämlich das Anarchisten-A im Kreis[7], mit dessen Anbringung auf fremden Wänden das radikale Programm ein Stück weit verwirklicht ist, keinen Respekt vor Eigentum und anderen Ordnungsstrukturen des ungeliebten Staates zu dulden.

Die Zeichensprache der Graffiti kennt daneben noch ein reich differenziertes Spektrum von Kürzeln, mit denen sich Ängste und Sehnsüchte auf die Wand projezieren lassen – und sie lebt vom Gegensatz, den die fragilen Zeichnungen zu den stabilen Mauern bilden, wenn ihnen Schmetterlinge, Palmen, Sterne und andere vage Sehnsuchtsformeln eingeschrieben werden.





16
Höhle von Lascaux: speerdurchbohrter Wisent und hingestreckter, vermutlich toter Jäger.

17
Relief des Bauern Johannes Spühler im Quarzsandbergwerk Buchs bei Zürich (zwischen 1894 und 1922).

Einfache Gesten

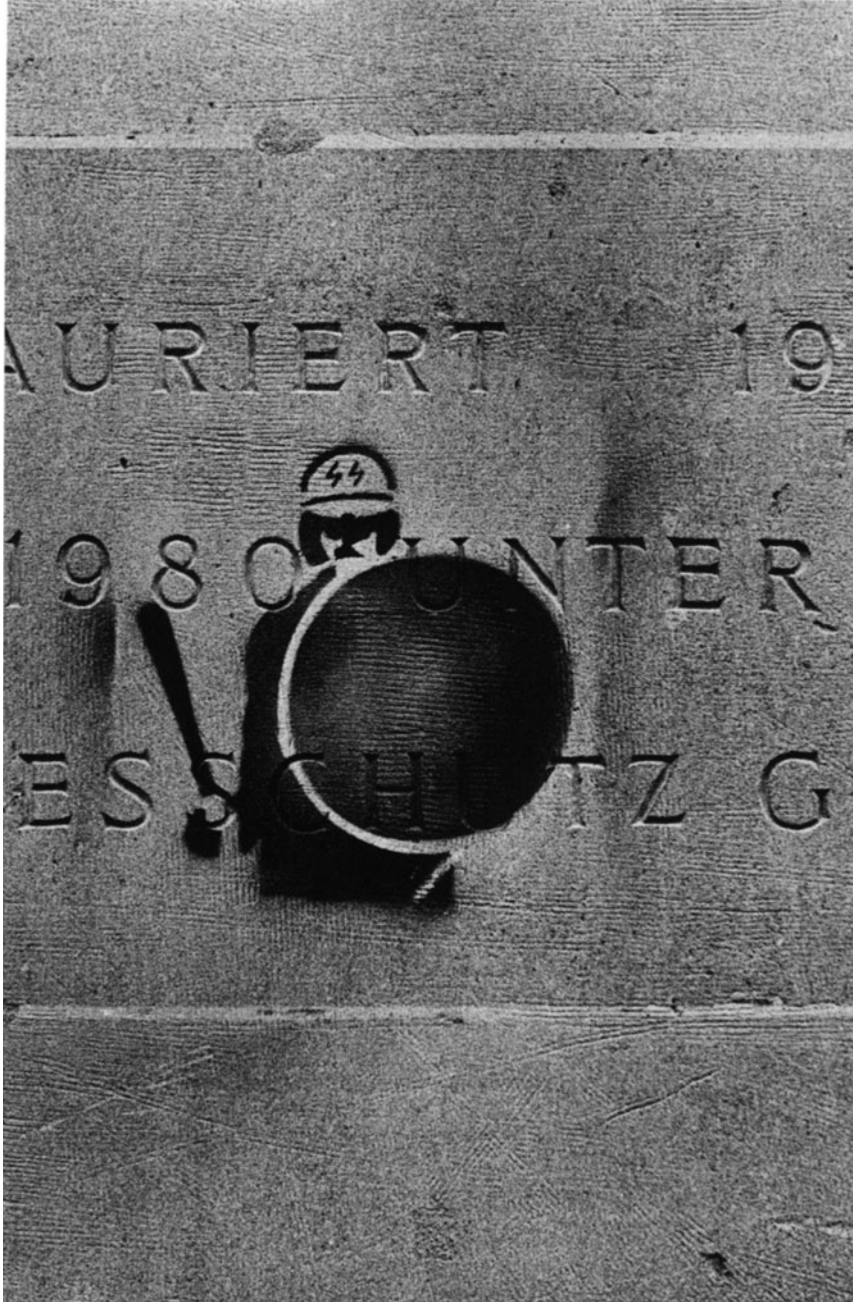
Über die Höhlengraffiti von Lascaux, die vor rund 15000 Jahren in der französischen Dordogne entstanden sind und die zu den ältesten Kunstwerken der Menschheit zählen, kursieren Theorien, welche die Tier- und Jagddarstellungen auf Rituale der Jagdvorbereitung, Beschwörung der Fruchtbarkeit der Beutetiere oder sonstwie geartete magische Praktiken zurückführen. Ob diese Theorien zutreffen, ist schwer zu entscheiden, jedenfalls ließe sich auch eine viel einfachere Deutung denken, die auf keine andere Magie rekurrieren müßte als auf die, welche sich im Akt des Zeichnens selber manifestiert. Womöglich haben die Höhlenmaler nichts anderes getan und tun wollen, als was ein Zeitgenosse tut, wenn er seine Videokamera auf seinen Sprößling lenkt, nämlich der unausrottbaren Neigung nachgeben, sich in der Abbildung dessen zu vergegenwärtigen, was man täglich sieht und tut. Als Genremalerei und geritzte Clan-Chronik, als Foto-Album und Videofilm sind alle Medien dieser Neigung dienstbar gemacht worden: in der Wiederholung des Bildes den Alltag aufzuwerten, Heldentaten und Routinen gleichermaßen zu rekonstruieren.

Die Magie der Graffiti kennt aber noch andere Rituale als das der Bildwerdung. Ihr einfachstes ist zugleich das beliebteste: die Existenzbehauptung, wie sie sich bereits in der einfachsten Kinderkrakelei niederschlägt, die ein Stück Wand mit einem Namen in Beschlag nimmt. Jener New Yorker Graffiti-Sprüher, der wuchernde Schichten von Buchstaben, hieroglypische Autogramme an einer Wand am West Broadway hinterließ – *René* in hundertfacher Multiplikation – hat diese magische Geste aufs Vortrefflichste dargestellt. Auf den Betrachter wirkt der ästhetische Narzismus komisch und läßt dahinter einen Graffiti-Schreiber vermuten, der seinen Namen mehr liebt als sich selbst. Gewissermaßen ein notorischer Exhibitionist in der Art eines Bodybuilders, der ständig mit seinem muskulösen freien Oberkörper renommieren will, der ständig seinen Bizeps, seine Taille und seine prall gespannten Schulterblätter genüßlich testet. Ähnlich tastet der Sprayer mit seinem Blick lüstern die Farbmischungen des Namens, die Rundungen und die Spur der Bewegungen ab, wenn er seine Sprüharbeit zufällig kreuzt oder sie bewußt aufsucht, um sich daran zu ergötzen oder eben zu behaupten. Es sei im übrigen dahingestellt, ob dieser hier skizzierte Anspruch auch für andere Spraybilder erhoben werden kann.

Die Okkupationsgeste, mit der ein Stück Wand, aber auch ein Stück Baum oder Kaktus besetzt wird, mag zu der Spekulation verleiten, darin archaische Gesten wiederzuerkennen, mit denen sich einst ein Territorium beanspruchen und signalisieren ließ. Unübersehbar spielt dabei aber auch das Verlangen eine Rolle, eine Spur der

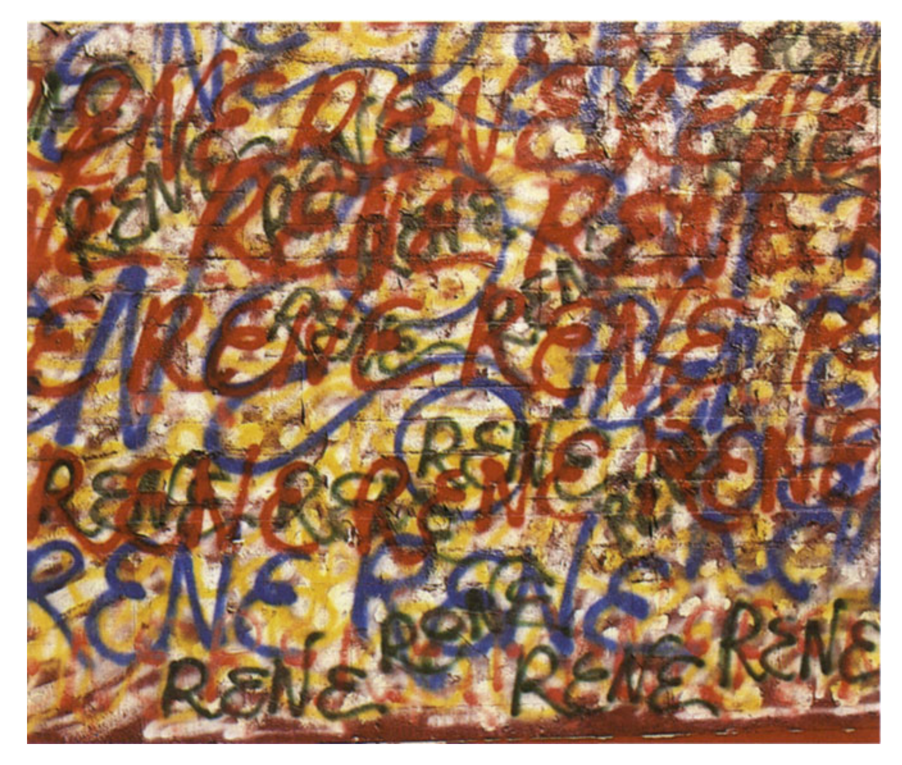
18/19
Freund- und Feindsymbolik in New York (18) und Zürich (19).





20
Existenzbehauptung: Namen-Multiplikation am West Broadway, New York.

21
Beschimpfung.





eigenen Existenz zu hinterlassen. Im Touristenritual ist diese Absicht längst zur lästigen Routine geworden, mit der Säulen oder Bänke zum Träger der Mitteilung gemacht werden, daß Fritz und Frieda 1955 in Capri waren und sich mochten, was, außer diesen beiden, niemanden so recht bewegen dürfte. Der Sprayer von Moabit, der überhaupt ein pfiffiger Kommentator seiner eigenen illegalen Tätigkeit im Hinblick auf ihr Gestenrepertoire ist, hat auch diese magische Geste auf den Begriff gebracht: *Eine Wand für mich.* G. H. Brassai berichtet in seinem 1960 erschienenen Buch «Graffiti», für das er mehr als dreißig Jahre Material sammelte, von einem seriösen Archäologen, welcher der Praxis der Spurenabsicherung die Urform lieferte, als er nach der Erkundung und Vermessung eines mexikanischen Tempels dessen Eingangstür signierte, als habe er ihn selbst erbaut. Man könnte eine aktuelle Parallele aus der Computerwelt von heute anfügen. Auf neuesten Computermodellen können individuell konzipierte Grafik- und Zeichenanwendungen programmiert werden und auf dem Bildschirm kann man per Tastendruck tatsächlich die vorprogrammierte Grafik «sprayen». Die oben genannte Okkupationsgeste in Form individueller, phantasievoller Kürzel, Zeichen und Symbole wird also auch hier sehr rasch Anwendung finden.

Der Anspruch, wahrgenommen zu werden, der die Existenzbehauptung wie auch die Spurenabsicherung gleichermaßen zu nähren scheint, ist aber nicht die einzige Motivation, welche die Graffiti-Produktion nicht abreißen läßt. Es steckt auch ein Bild- und Sprachzauber darin, daß unerträgliche oder spannungsgeladene Situationen und Befindlichkeiten auf die Wand gebannt werden. Dafür sind die zwischen 1894 und 1922 als Freizeitbeschäftigung des Bauern Johannes Spühler entstandenen Höhlenreliefs in Buchs ebenso ein Beleg (die übrigens den Höhlenbildern von Lascaux verwandter sind als irgend ein anderes Graffito) wie die unzähligen nackten Frauen und Männer, mit denen ihre Produzenten sexuelle Spannungen ableiten. Seltsamerweise fehlt in der umfangreichen Graffiti-Literatur eine Darstellung dieses Zeichenrepertoires, das für den Bildzauber des Genres symptomatisch ist. Neben diesen Graffiti, die der Bewältigung der Alltagswelt dienen, sind noch Freund- und Feindsymbolik sowie Beschimpfung und Karrikaturen Indiz für eine archetypische Motivation der Graffiti-Kultur, die in der Aufwertung der eigenen Person durch Macht-Signale der Gruppenzugehörigkeit und der Abwertung anderer durch Schimpfnamen und Bannsprüche die Abwehr von Ängsten durch den Akt des Zeichnens und Schreibens sichert. Als Fazit bleibt die gesprühte Erkenntnis: *Spray macht frei.*



22 · 23 · 24 · 25



Sprüche

Das Lied, ein Gedicht, das zumeist aus vierzeiligen Strophen mit Endreim besteht, war im 19. Jahrhundert die wohl verbreitetste Form lyrischen Ausdrucks. Heutige Parolen-Sprüher wenden ähnliche Elemente an, um die Erfahrung einer häßlichen und verhärteten Realität an Häuserwänden zu skizzieren.

Paradoxon, Vieldeutigkeit, Provokation – alte lyrische Stilmittel – haben sich aus dem Alltagsgedicht entweder in andere Gedichtformen oder in den Graffiti-Text des Alltags geflüchtet und wirken dort im öffentlichen Diskurs. *Stell dir vor es ist Krieg, und keiner geht hin.* Niemals wurde Bertolt Brecht so häufig zitiert wie mit diesen Zeilen, die nicht von ihm stammen.[8] Und welches Alltagsgedicht käme noch an die kalauernde Brisanz des folgenden Graffiti-Satzes heran? *Als Gott den Mann erschuf, übte sie noch.*[9] *Keine Macht für niemand.* Diese Kritik an tradierten Herrschaftsformen der offiziellen Gesellschaft erinnert an die Parole junger Neger in Harlem, die – durch Nixons Wahlsieg über den Gegenkandidaten Hubert Humphrey verärgert – *nobody for president* in den Straßen skandierten.

Diese Slogan-Literatur paart gleichsam Albernes und Verdrehtes mit Reim und Versmaß. Nichts ist diesen Sprücheklopfern und Schöpfern von Ein-, Zwei- und Mehrzeilern heilig, weder Shakespeare noch unsere Staatsorgane: *To be or NATO be!; d'Schmier sind Tier! armi*

Säu. Für das Wort Polizei adaptierte man aus dem schweizerdeutschen Dialekt «d'Schmier», während der lesende und gleichzeitig nachfolgende Sprayer, frei nach Jerry Rubin, dem Yippie-Leader der 68er-Bewegung in den USA, der es liebte Polizisten als «pigs» zu verschreien, die Polizei schonungslos als arme Schweine bezeichnet.

Zeigefinger am Druckknopf, widerhallendes Zischen des Treibgases in der Luft, bedachtvolle, kreisende Handbewegungen, zerknitterter Plastiksack um die Faust, schweißige Stirn, Farbtropfen an den Haaren (Achtung!), Anarchisten-A im Kreis, da steht's: *Euch gehört die Macht, uns gehört die Nacht*. Singt den Song, spielt das Lied, tanzt den Spray: *... kann denn Sprühen wirklich Sünde sein??* Stellen wir sie, die lapidare und zugleich scharfsinnige Frage (geht übrigens uns alle an): *Heute schon gelebt?* Schmetterling und Blume – Flower-Power-Dekor im Kachelgeflecht. Und wer kennt ihn nicht, den von Stadtindianern zum Dogma erhobenen Graffito: *Anarchie ist machbar, Herr Nachbar!* Oder die Zimmermannsche Variante: *Zensur ist machbar, Herr Nachbar!* Karl Kraus schrieb, gemünzt auf den listigen Nestroy, wenn jemand von der Zensur erwischt werde, sei das nicht nur dem Zensor, sondern auch dem Zensusierten anzulasten. Und *Chaos ist machbar, Nachbar!* Und ... Und ...

Stichwort RAF (hier ist nicht von der Royal Air Force die Rede, sic). In Sympathiezeichen wie der Parole *Keine Hinweise an die Polizei*, die im deutschen Herbst 1977 nach der Schleyer-Entführung in den Städten erschien und auch in Gesprühtem wie *Eine Front mit der RAF* oder *RAF dich auf*, oder in der immer noch aktuellen Forderung nach humaneren Bedingungen im Strafvollzug – *10 Wochen Hungerstreik der RAF-Gefangenen gegen Isolationshaft* – sehen Staatsanwälte strafbare Werbung und Unterstützung. Oft reichte das Kürzel *RAF* an einer Mauer, und empfindliche Freiheitsstrafen wurden verhängt.[10]

Der andere Terror, der heraus aus den Hauseingängen geschlichen kommt und ein hastig hingekritzeltes *Türken raus* hinterläßt, provoziert geradewegs ein auf dem Fuß folgendes *Nazis raus*. Ein anderes Beispiel ist das zweideutige Graffito *Zyklon B*, das über Monate hinweg an einer Häuserwand steht. Denn Zyklon B ist der Vereinsname der Fußballfans von Hertha BSC in West-Berlin und Zyklon B nannten die Faschisten das Nervengas, das sie zur Ermordung der Juden einsetzten.[11] Begleitend dazu treten Hakenkreuze in Erscheinung, die eine bittere, braune Epoche heraufbeschwören.

Nicht immer gelingt es, das Graffito zu vollenden. Sich nähernde Schritte, unverhofft auftauchende Passanten, ein Geräusch das aufschreckt, das plötzliche Flackern einer Straßenlampe, ein Geraschel, gerechtfertigt oder nicht, der Reflex ist ausgelöst und die Beine setzen sich wie von selbst blitzartig in Bewegung. Und dann kann es schon vorkommen, daß *Das Volk will ...* ohne Fortsetzung als verstümmelter Rest auf der Strecke bleibt. Erst ein folgender Graffiti-Schreiber, die Lösung des Wortpuzzles erahnend, fügt das Wort *Opium* hinzu und verhilft somit dem Slogan zu seiner ursprünglichen Aussage.

Die Parole *Züri brännt* bedeutete, ab Mai '80 die Geschichtsschreibung Zürichs nicht im gutbürgerlichen Sinne weiterzuführen, sondern «zur Verbrennung der Väter» zu schreiten. Silvano Speranza formulierte im gleichnamigen Film («Züri brännt», Videoladen Zürich) als einer der ersten die damalige Zürcher Erkenntnis, daß Beton nicht brennt. «Es dauerte lange, bis Zürich brannte, und als es endlich Feuer gefangen hatte, fand dieses keine Nahrung.» Die Num-







26 · 27 · 28 · 29



mer Eins des «Boomerang», einer jener zahlreichen Zeitungen, die von Bewegungsaktivisten herausgegeben wurde, beschrieb die Lage im Sommer 1980: «Die großen Zeitungen aller Kontinente brachten ausführliche Berichte über wilde nächtliche Straßenschlachten zwischen Polizei und Jugendlichen, über eingeschlagene Schaufenster, Plünderungen, beschädigte Autos, über Barrikaden und Brandstiftungen, fliegende Pflastersteine, Flaschen, Molotowcocktails, über Tränengaseinsätze, Wasserwerfer, Gummigeschosse, über verletzte Polizisten, Demonstranten und Passanten, über Hunderte von Verhaftungen, über Guerillataktik der Krawallanten usw.» Das Zitat soll nicht glauben machen, daß es in Zürich zu nichts anderem als zu Straßenkrawallen gekommen sei,[12] obgleich die Jungen die Erfahrung machten, daß viele Politiker erst dann zum selbstkritischen Nachdenken bereit sind, wenn Jugendliche die Sprache der Gewalt wählen. So sollen die Leiden und Ängste, die Aggressionen und Frustrationen, die Verzweiflung und Wut der Jugendlichen zitiert werden, die den Ursprung für viele Parolen bildeten und als Reaktion auf die repressive Zürcher Regierung und die damaligen Konflikte entstanden. In den Straßen, auf Plakaten und Spruchbändern, an Häuserwänden und Mauern erschienen Zürcher Losungen, die ihre kritischen Zeit-Kommentare auf Tatbestände der Jahre 80/81 bezogen. *Freiheit für Grönland; Schmelzt das Packeis; Nieder mit dem Packeis; Mehr Freiheit weniger Eiszeit; Mut zum Freiraum; Zärtlichkeit und Zorn; Rettet die Zärtlichkeit; Eine Zeit zusammen, gegangen, gefangen, gelangen wir zum Fluß; Vergeßt nicht: Nur Stämme werden überleben; Ohne Polizei kein Krawall; Wir haben Grund genug zum Weinen, auch ohne euer Tränengas; Wir sind die Kulturleichen der Stadt; Wir sind die Kinder, vor denen unsere Eltern uns immer gewarnt haben; Aus dem Staat, mach Gurkensalat; Subito-*Forderungen, vorfabrizierte Demo-Termine und und und . . .

Graffiti-Literatur strotzt nur so vor Ironie. Und man sage nicht, die neue Generation (gemeint sind die Jahrgänge '60ff.) leide an Sprachlosigkeit. – «Nachdem die Öffentlichkeit 1968 der Studentenbewegung vorgeworfen hatte, ihre Sprache sei unverständlich, wird an heutigen Jugendprotesten kritisiert, sie hätten überhaupt keine Sprache. Der beabsichtigte Effekt war in beiden Fällen derselbe: Es sollte überflüssig sein hinzuhören.»[13] – Die hier dokumentierten Statements, die sich in einer klaren und direkten Sprache artikulieren, zeugen einmal mehr von Belesenheit. An dieser Stelle ist es nicht abwegig, vom Graffiti-Gedicht zu sprechen, dessen Charakteristik – im Sinne von Hans Magnus Enzensberger – etwa folgendermaßen umschrieben werden kann: Montage; Brechung und Umfunktionierung des Reimes; Verfremdung; «Kurz»-Verstechnik etc.

Spätestens bei Graffiti-Sätzen wie *Gott ist krank, denn der Sohn hört Punk; Pig Brother is watchin' you* oder bei einem Meisterwerk wie *Geisterfahrer sind so entgegenkommend,* dürfte der Beweis erbracht sein, daß es sich um Volkskunst handelt.

Und nun 'mal ehrlich. Wer sähe erhaltungswürdige Sprüche und geflügelte Worte nicht gern im Beton verewigt, etwa wie dies Apollinaire tat, indem er dem malenden Zöllner Henri Rousseau mit einem Kohlestift ein Gedicht auf den Grabstein schrieb, dessen Schriftzüge der Bildhauer Brancusi ausmeißelte?

Situationskomik

Die wechselseitige Spannung zwischen Gesprühtem, sei es Parole oder Zeichen und dem unmittelbaren Umfeld, in dem die Graffiti wirken, bringt auf den Begriff, was längst schon Sache ist, kurz, es macht das Problem augenscheinlich. Die Sprüche, die solche Situationen beschreiben, haben einen wändeübergreifenden Charakter und könnten, trotz der Tatsache, daß sie vor Ort der Pointe zu größtem Nachdruck und Reiz verhelfen, genau so gut in Büchern veröffentlicht werden, was ja pfiffige Verleger bereits getan haben. Die artistische Herausforderung liegt in der Ausarbeitung einer Situationskomik, die dem Problem Ausdruck gibt und oftmals zum Nachdenken anregt. Die erste Stufe dieser Situationskomik beherrschen schon die Kinder mit ihrem *Wer das liest ist doof!* Die nächsthöhere Form erreichen beliebte Paradoxa nach dem Muster *Alle schreiben auf die Wand, nur ich nicht.*

Wo bleibt da noch Platz zum Sprayen? Wenn, mit Anspruch auf einen eigenen Freiraum, eingezwängt zwischen Zigaretten-Reklame und dem trendy gekleideten Mr. X diese zornige und freche Frage zutage kommt, dann ist zweifellos ein Meister des Faches am Werk gewesen. Diesen und andere spitzfindig sich artikulierende Kommentare kann man eben nicht mehr verstehen, wenn man den Kontext nicht sieht, in dem sie zünden. Der Sprayer von Moabit fand stets die Kulisse, um seine entlarvenden Kommentare zu plazieren. *Na, wie geht's uns denn heute?* neben einem Arzt-Schild nimmt den Einleitungskalauer der 5-Minuten-Medizin vorweg.

Die Begriffe komisch und tragisch stehen einander nah, wenn Graffiti-Sprayer ihre Ohnmacht gegenüber den Betonmassen herausschreien: *Denn sie wissen nicht, was sie tun; Gegen den grauen Alltag!; Kotz auf den Betonkl. . .otz!; Menschen erhebt euch, Kampf dem Beton* etc. Sie rebellieren, sie stemmen sich mit ihren Aktionen gegen das Grau der Städte, gegen ihre Monotonie und Seelenlosigkeit, gegen Isolation in Wohnsilos, gegen städtische Un-Architektur. Mit rabiater Wut schmeißen sie Farbbeutel, die so bunt sind wie die Städte grau. Sie kämpfen gegen verbetonierte Städte, die sich am Horizont als Betonwüsten präsentieren. Ihre Sehnsüchte äußern sich im Wunsch nach Farbe, nach Annäherung und Menschlichkeit, nach wohnlicheren Quartieren und Behausungen, die ein Leben lebenswert machen. Ihre Rebellion ist ebenso beharrlich wie vergeblich, denn außer der Tatsache, daß sie Hausbesitzer verärgern, die für die Fassadenreinigung aufkommen müssen, bleibt ihre Botschaft ungehört. Als letzte Konsequenz bliebe den Betroffenen nur noch der Schritt übrig, den beispielsweise Anwohner der William Henry Street, mittel im ehemaligen Liverpool, zwischen Everton und Anfield, gemacht haben, um auf ihre miesen Lebensverhältnisse aufmerksam zu



30



machen. Anfang der 70er Jahre wurden in Liverpool an dieser Straße drei 20stöckige Hochhäuser errichtet. «Der Spiegel» schrieb: «Sie stehen immer noch da, aber seit fünf Jahren wohnt dort keine Menschenseele mehr. Die Betonzellen sind noch schwarz von den Bränden, die die Mieter in ihrem eigenen Heim gelegt haben. Ja, erklärt ein Anwohner mit hochgezogenen Augenbrauen, das sind ‹our world-famous piggeries›, das sind unsere weltberühmten Schweineställe.»

Das oben angesprochene Farbbeutelwerfen richtet sich in erster Linie gegen kahle Fassaden, wo es ölfleckartige Rückstände hinterläßt, in der Hoffnung, sie würden sich über Nacht immer mehr ausbreiten und anderntags eine farbenfrohe Wand enthüllen. Die Spurensicherung an Amtshäusern und an Denkmälern ist da anderer Natur. Zum Beispiel das Bezirksgebäude in Zürich, dessen Fassade unzählige Male von Farbbeutelwerfern verwüstet und in der Folge wieder neu hergerichtet wurde. Hinter den Türen dieses Gebäudes wurden Sanktionen und Strafvollstreckungen gegen Bürger erlassen, die das verfassungsgeschützte Demonstrationsrecht beim Wort nahmen und sich in der Zeit der Zürcher Jugendunruhen an Kundgebungen beteiligten. Das Eingangsportal des Bezirksgebäudes, das als bevorzugte Angriffsfläche diente, trägt heute noch Narben von damaligen Farbschlachten, die entfesselte Jugendliche an dieser Wand austrugen, und die als Symbol eines polizeilichen und juristischen Repressionssystems angesehen wurde. Gehen wir von der Schweiz in die Bundesrepublik Deutschland: Hamburgs Stein des Anstoßes, dessen Entstehen auf das Jahr 1936 zurückgeht, ist 8 Meter 90 lang, 4 Meter 30 breit und sieben Meter hoch. «Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen» steht auf dem Klotz aus Muschelkalk. Der Hamburger Senat ließ in den letzten Jahren regelmäßig Polizei auffahren, um das steinerne Kriegerdenkmal vor Farbeier-Attacken zu schützen (vgl. Abb. S. 41).

Gut plazierte Kommentare verleihen gewissen Situationen den Eindruck einer Bühnenhaftigkeit. Die spezifische Verfremdung durch den Kommentar übertrifft die Möglichkeiten, die Bert Brecht auf der Bühne für das epische Theater erarbeitet hat. Ob er selber gesprayt hätte, mag dahin gestellt bleiben, jedenfalls hätte ihn das erschütternde Szenario vor dem schreienden Graffito *Freiheit für Grönland* mit Neid erfüllen müssen, denn so prägnant ist sein episches Theater selten gewesen.

Auch Toilettenkritzeleien und Klozeichnungen sind aus spezifischen Situationen entstanden und wirken deshalb komisch, wobei zu beachten ist, daß «Abortkunst» ihre eigenen Bewandtnisse hat. «Graffiti für Vespasian – die Kunst im Pissoir» heißt ein kürzlich veröffentlichtes Buch zu diesem Thema, benannt

nach dem römischen Kaiser Vespasian, der die Latrinen- oder auch Pissoirsteuer erfand, die bis heute ihr Fortbestehen feiern kann. Bereits 1911 waren süddeutsche Klosprüche, polnische und russische Abortinschriften und homosexuelle Pissoirinschriften aus Paris Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung, die damals, im Gegensatz zu heute, nur Eingeweihten zugänglich blieb.

Wenn die Zigaretten-Firma Bastos über die Plakat-Reproduktion einer Zeichnung des Zürcher Sprayers sich einem jugendlichen und nonkonformistischen Publikum anzubiedern versucht, unterschlägt sie die vielfältige Situationsbezogenheit und tiefe Komik gerade der Arbeiten des Zürcher Sprayers und degradiert sie zum lächerlichen Konsumzeichen. Kassierte der Zürcher Sprayer je Tantiemen für die lancierte Werbung? Nein! Seine Zustimmung wurde nie eingeholt. Er wurde überhaupt nicht gefragt. Handelt es sich hier nicht um ein schwerwiegenderes Vergehen als nur um Ideenklau? Etwa Kunstraub? Was die Subkultur an Gefälligem produziert wird im Nu von Großproduzenten aufgegriffen, um marktträchtig an eine konsumgierige Käufermasse für bare Münze verjubelt zu werden. Einst Individuelles wird in Serie endlos wiederholbar hergestellt, wie von einem Stück abgeschnitten, als wären es Laufmeterbilder.

Auf gut Orwellsche Art steht ein schwärmerisches Sympathiebekenntnis an der Strandmauer: *Großer Bruder, wir lieben dich brennend.* Apparate einer obskuren Macht beobachten, zeichnen auf, registrieren. Zur noch besseren Kontrolle sollen maschinenlesbare Personalausweise ausgegeben werden. Die Angst vor Gleichmacherei, Zentralisierung, dem «Big Brother», der totalen Überwachung, findet in unserer Gesellschaft mit Grund Nahrung.

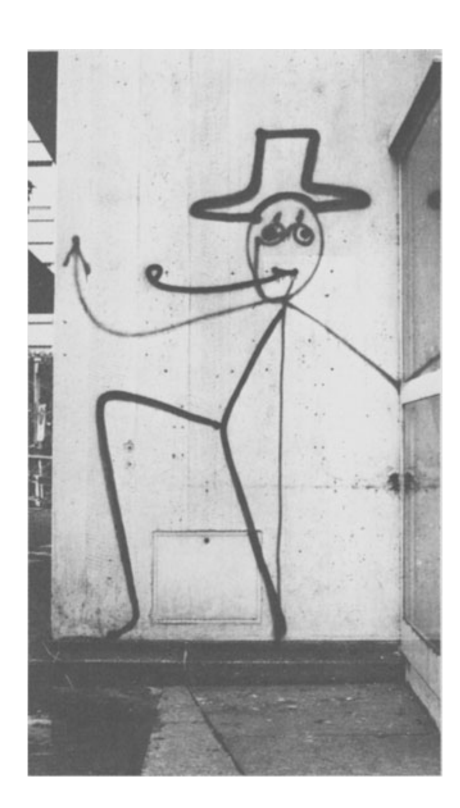





MR. X
JUNGE MODE
ZÜRICH
BERN
BASEL
MR. X
JUNGE MODE
ZÜRICH
BERN
BASEL
WO BLEIBT
DA NOCH
PLATZ ZUM
SPRAYEN?
60 min
HYDRANT
CH


Freiheit
für
Grönland

34 · 35 · 36





Parolen-Sprüher, außerhalb der Legalität und der guten Sitten, lassen sich vom Bildnis des Großen Bruders, dessen Augen einen überall hin verfolgen, nicht einschüchtern. Man fragt sich, woher wohl ein 17jähriger Sprayer seine bestechende Erklärung holt, wenn er, darauf angesprochen, ob er während dem Sprayen nicht Angst habe, entdeckt zu werden, trocken erwidert, mit zitternder Hand könne man weder Widerstand leisten noch mit Anstand überleben.

Scharfsinnige und beißende Wandinschriften rühren an Tabus. Situationskomik tut mehr. Sie versteht es, den provokativen Inhalt mit Hilfe eines sowohl neuartigen als auch befremdenden ästhetischen Verfahrens in beklemmende szenische Realität umzusetzen und fesselt damit den Zuschauer, ohne ihn zu erlösen. Noch ehe der Betrachter die «Freie Bühne» verläßt, hat sich die kalauernde Brisanz der Sprüche in sein Bewußtsein hinein geschlichen; so prägnant ist die Qualität der Graffiti, die wohlweislich die Absicht verfolgt, Menschen in ihren Bann zu ziehen und hierin auch ihre konkrete Utopie sieht.



Werner Jehle

Künstlerarbeit mit Eindrücken von der Straße

1971 schrieb der Berner Künstler Rudolf Mumprecht das Wort *Liberté* schwarz auf eine «lebensgroße», 83 × 200 cm messende Leinwand. Die Schrift erscheint spontan und schnell auf die Fläche geworfen mit breitem Pinsel. Es entsteht der Eindruck von einem Mauerbild, von illegaler Fassadenmalerei. Der Schriftzug mit seinen Fließ- und Spritzspuren entstammt nicht nur formal, sondern auch von seiner verbalen Bedeutung her der revolutionären Praxis, politische Schlagwörter direkt und monumental im öffentlichen Raum, in der Straße einzusetzen.

Interessant ist, daß Mumprecht mit aller Sorgfalt und im Medium der «Peinture» den Eindruck von schnell Hingeschriebenem, von kalligraphischem Aufschrei, erweckt. Er steht ruhig in seinem Atelier und vollzieht isoliert von der Umwelt nach, was seit der französischen Revolution immer wieder eruptiv und im politischen Kampf entstanden ist. Die Spannung zwischen der Realität der Straße und der des Ateliers gehört zu Mumprechts Arbeit, ebenso die Übereinstimmung von Schriftbild und Inhalt der Schrift. Der Künstler nimmt einen Aspekt der Straße hinüber in sein Medium, übersetzt den «Dialekt» des Alltags in seine

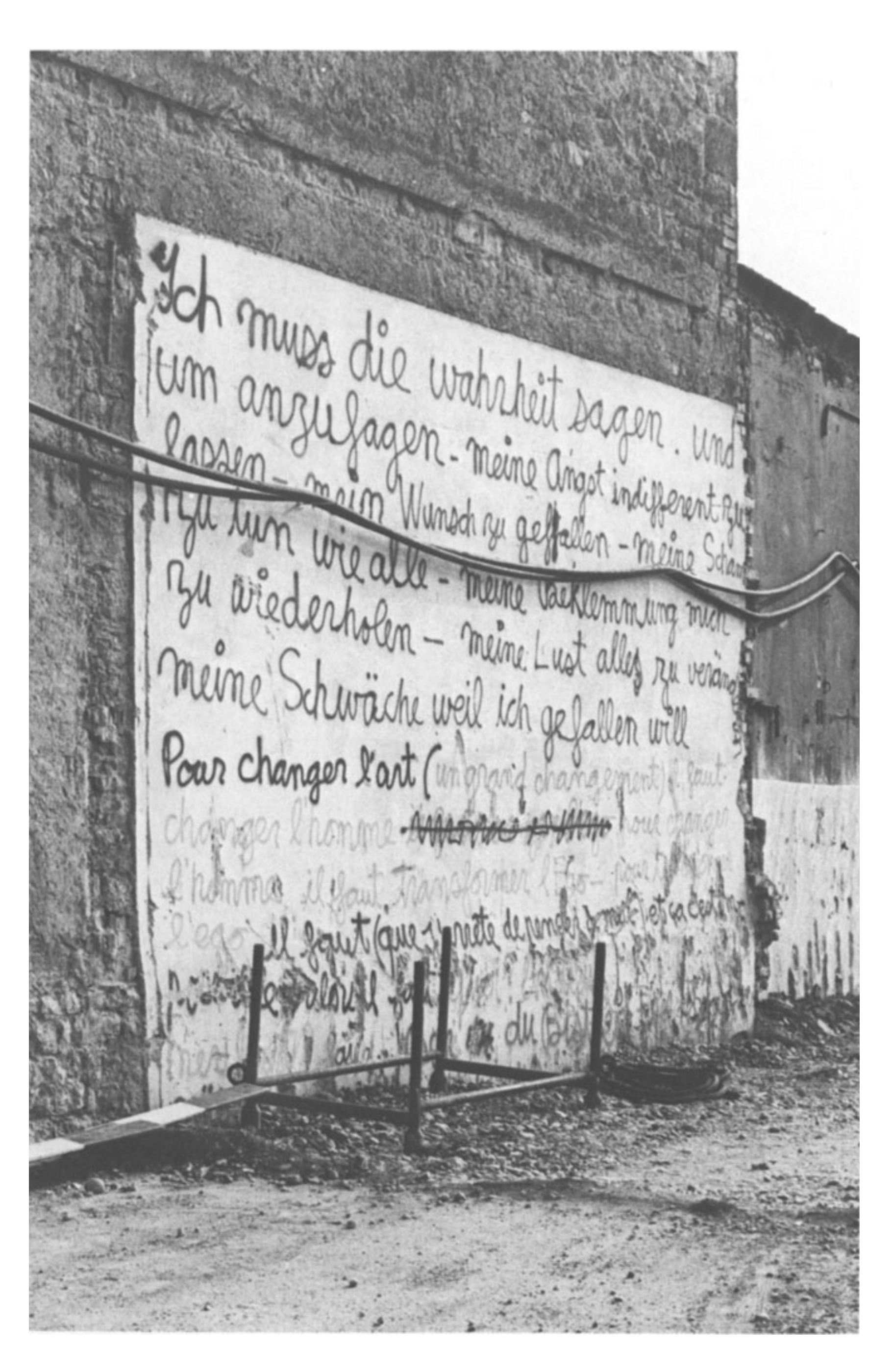
«Hochsprache». Oder: durch die Auswahl und die Bearbeitung des Motivs *Liberté* nähert sich der Maler der Straße.

Mumprechts «Schrift-Bild» ist symptomatisch für ein Verhalten von Künstlern, die ihre Arbeit nicht mehr als «autonome», von der Wirklichkeit abgelöste Tätigkeit verstehen. Eine verwandte Gesinnung findet sich bereits im späten 19. Jahrhundert bei den Impressionisten, die den Boulevard der Großstadt zum bevorzugten Schauplatz gemacht haben und bewußt auf den Kanon der Akademie mit ihrem Historienbild oder den mythologischen und religiösen Themen verzichteten. Indem Manet, Monet, Pissarro, Sisley die Straße und ihre Schnellebigkeit, das erregende Gemisch von oberflächlichen Eindrücken, von Tageserscheinungen und Moden hinüber nahmen in ihre Malerei, versetzten sie aus der Sicht der meisten Zeitgenossen «Unwürdiges» in den Stand des «Kunst-würdigen». Sie lösten durch ihre neue Haltung der Welt gegenüber mehr aus, als man ihren einzelnen Werken heute ansehen würde. Seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts gehört die städtische Szenerie nicht nur als ästhetischer Anreiz, sondern auch als Börse der Tagesthemen zur Ikonographie der modernen Kunst. Nach der Jahrhundertwende haben sich der deutsche Expressionist Ernst Ludwig Kirchner mit seinen Berliner Straßenszenen oder die italienischen Futuristen Giacomo Balla und Gino Severini mit ihren



37
Rudolf Mumprecht: «Liberté» (1971).

38
Cy Twombly: «Ohne Titel, Bolsena» (1969). Kunstmuseum Basel, Depositum Emanuel Hoffmann-Stiftung.



dem «Dynamismus» des Verkehrs gewidmeten Gemälden der Straße zugewandt.

Unter den Malern der «Neuen Sachlichkeit», in den zwanziger und dreißiger Jahren, wurde das Straßenbild zu einem Leitmotiv, so beim Basler Niklaus Stoecklin oder beim Amerikaner Edward Hopper. In den kühl gemalten Szenerien dieser Künstler spielt wohl erstmals die monumentale Schrift, vor allem auf der Reklametafel oder der Litfaßsäule, auf der zu Werbezwecken bemalten Brandmauer oder rund um die Tanksäule, eine dominierende Rolle. Seit den Impressionisten, die den Boulevard noch in der Übersicht, vor allem aus der Vogelperspektive schilderten, in der «Totale», hat sich der Focus verengt, sicher nicht zuletzt unter dem Einfluß der modernen Fotografie und des Films mit seinen Nah- und Groß-Aufnahmen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg gingen amerikanische Künstler, seit den fünfziger Jahren die Vertreter der Pop Art und in den Sechzigern die Hyperrealisten, aufs Detail des Straßenalltags ein: auf die Werbung, die Leuchtschriften und Signete der Warenwelt. In Europa sind es seit 1954 Mitglieder der Gruppe «Nouveaux Réalistes», die Plakate, Bilder aus der Massenkultur, als Rohmaterial für ihre Arbeit benutzen. Sie montieren die Affichen übereinander und reißen sie wieder ab, so daß es zu einem Dialog kommt zwischen den Zeichen der verschiedenen Plakatschichten. Solche «Décollages» und «Affiches lacerées» von den Franzosen Raymond Hains, Jacques Mahé de la Villéglé, François Dufrêne und dem Italiener Mimmo Rotella lösen einen Aspekt der Straße, die Plakatwand, den einzelnen Anschlag aus dem Straßen-Zusammenhang. Diese Bilder konservieren ein Stück alltäglicher Stadtgeschichte: deren täglich wechselnde Bilder, die Plakate, die Attacken, die Verletzungen, denen Plakate ausgesetzt sind, die Meinungen und Weltanschauungen, die ihnen von Passanten eingekerbt und aufgeschmiert werden.

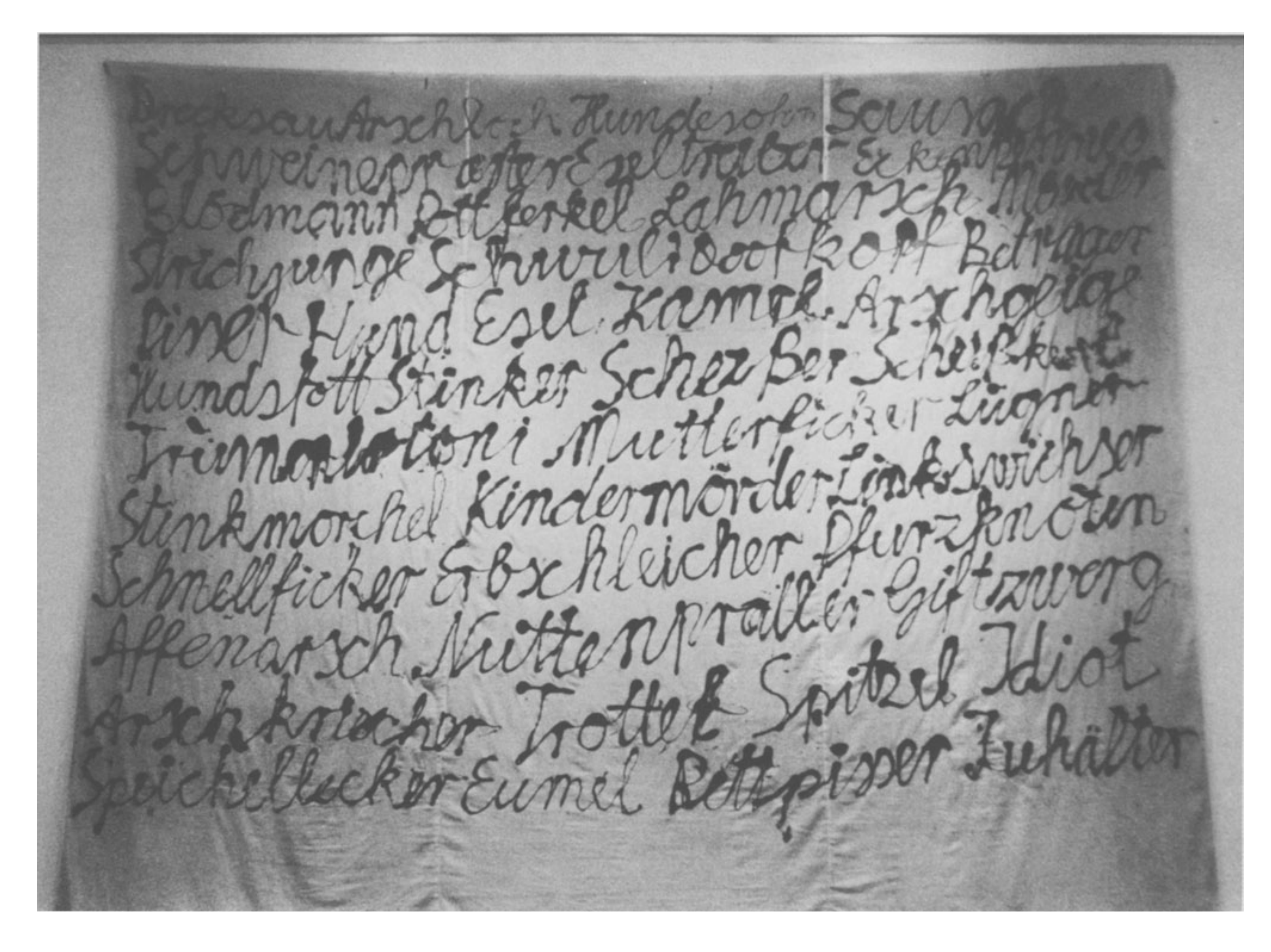
Gleichzeitig tritt der Amerikaner Cy Twombly auf mit auf weißem mauerhaftem Grund vorgetragenen Kritzeleien. Twombly scheint damit auf behutsame Art und Weise einzugehen auf das Phänomen der Graffiti, jene Kerben, die Kinder und Erwachsene zu ganz verschiedenen Anlässen auf Mauern hinterlassen. Im Basler Kunstmuseum ist eine solche «Tafel» zu sehen. Sie heißt «Ohne Titel, Bolsena», ist 1969 gemalt worden und 205 × 240 cm groß. Über eine weiß grundierte, weiß gestrichene Leinwand sind Flecken, Linien Stricheleien und Kritzeleien verteilt, geometrische Zeichen und Zahlen. In den Bild-Chiffern findet sich das Element der persönlichen, ganz privaten Notiz. Es gibt da aber auch Verweise kunsthistorischer Art: im zeichnerischen Detail die Nähe zu Giacomettis feinem Zeichenstil, in der Komposition die zu Kadinsky's Partituren aus Punkt, Linie und Fläche. Allein, das Bildformat hebt die Zeichen in den Bereich des Muralen.

Twombly's Poesie, seine Variationen zum Thema «Graffiti» haben ihre Wurzeln im abstrakten Expressionismus. Zeichen, Aktionen und Gesten geraten möglichst ungehemmt auf den Malgrund. Persönlicher Gestus überträgt sich der Fläche und wirkt von dort aus zurück in einer geradezu «öffentlich» zu nennenden Dimension.

Die Wechselwirkung zwischen den Spuren der Graphik der Straße, der Werbe-Sprache und den Arabesken der politischen Auseinandersetzung im Stadtraum hat der 1935 geborene Ben Vautier ganz zu seinem Anliegen gemacht. «Ben», so der Künstlername, arbeitet seit den sechziger Jahren mit Schrifttafeln und Transparenten. Während der Basler Hammer-Ausstellung I, 1978, die der Galerist Felix Handschin in einer leerstehenden Fabrik inszenieren konnte, sprayte Ben einen quadratischen Raum mit Wandschriften voll. Im Raum stand ein Klavier als Leitfossil des bürgerlichen Intérieurs. Spannung war entstanden zwischen der Idee des Wohnraums und der des Straßenraums, die die Wandschriften enthielten.

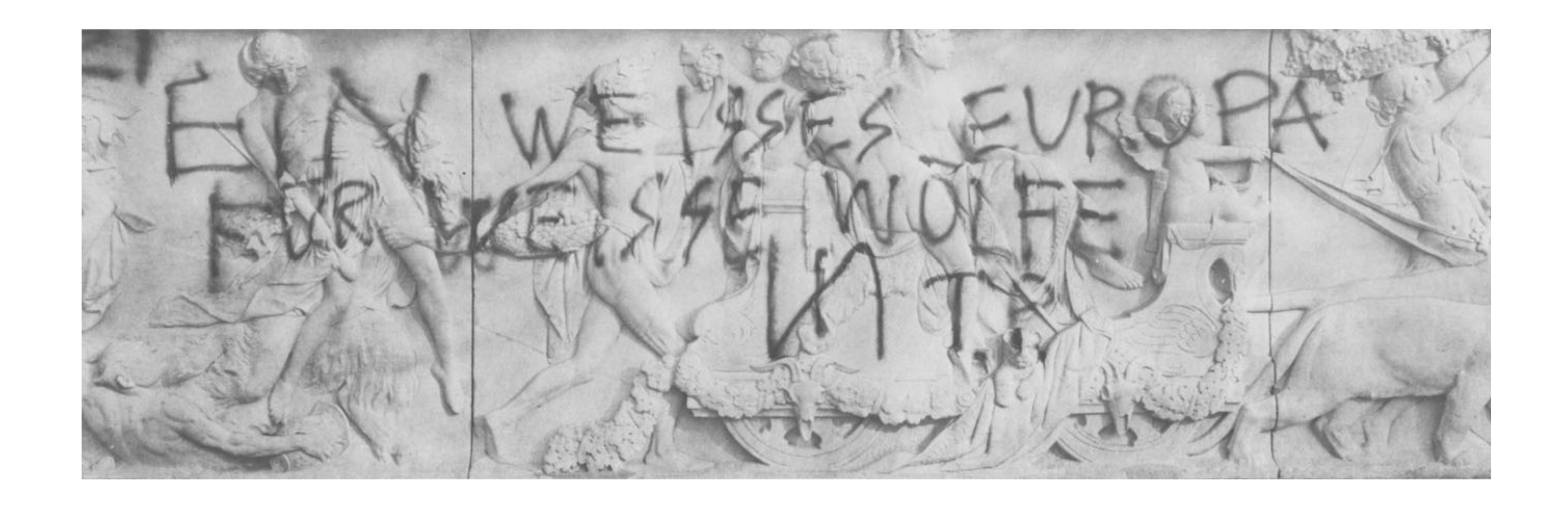
Als die Fabrik der Hammerausstellung schließlich abgebrochen war und eine Wand von Bens Ambiente plötzlich im Freien stand, «reihte» sie sich wieder ein in den städtischen Kontext. Ähnlich reagierte 1969 Sigmar Polke mit seinem großen Schimpftuch, das im Schreibgestus wie auch im Inhalt die Graffiti-Schrift in ihrer Ventil-Funktion wahrnimmt.

«Graffiti» und gesprayte Parolen prägen seit den späten sechziger Jahren das Erscheinungsbild des städtischen Straßenraums mit: Rohstoff für die Künstler, welche sich als Seismographen gesellschaftlicher Veränderungen und entsprechender Kommunikationsformen verstehen.



39
Ben (Vautier): Wand eines inzwischen abgebrochenen Kunst-Raumes, entstanden während der Basler Hammer-Ausstellung I (1978).

40
Sigmar Polke: «Das große Schimpftuch» (1968).



Dario Gamboni

Skizze eines Hin und Zurück: Graffiti, Vandalismus, Zensur und Zerstörung

Graffiti stellen traditionsgemäß eine Form des Überschreitens eines Verbotes dar. Man kann sie allgemein als Methode interpretieren, das Monopol des öffentlichen Sprachgebrauchs und Lebensraums zu brechen. Kernpunkte der Graffiti sind somit die Ungesetzlichkeit und die Unrechtmäßigkeit. Daraus ergeben sich als weitere Charakteristika: Anonymität, Heimlichkeit und die Tatsache, daß sie mit der Zensur in Konflikt stehen und der Zerstörung geweiht sind. Von daher scheint es naheliegend, daß sie als eine Art von Vandalismus[14] angesehen werden.

Aber die Graffiti nehmen in der Typologie des Vandalismus einen besonderen Platz ein: eher fügen sie dem Objekt, das ihnen als Träger dient, etwas hinzu, als daß sie ihm etwas entziehen, und vor allem benützen sie *die Sprache* und finden in deren expressiver Natur und Funktion weitere Möglichkeit des «Hinzufügens» – durch Sinn und Doppelsinn.[15] Diese spezifischen Züge haben dazu geführt, daß die Graffiti in einem schon alten Prozeß der progressiven (und relativen) Legitimierung begriffen sind, der während des letzten Jahrzehnts eine rasche und spektakuläre Entwicklung in den westlichen Stadtkulturen durchgemacht hat. Die Veränderung in der Aufnahme der Graffiti, die daraus resultiert, ist offensichtlich: In einer völligen Umkehr der Perspektive läßt sich die Frage stellen, ob es nicht die Zensur und vor allem die Zerstörung der Graffiti sind, die eine Form von Vandalismus darstellen und verboten werden müßten. Aber es ist auch das Wesen der Graffiti selbst, das radikal modifiziert wird.

Um eine kurze Bestandsaufnahme einiger Anzeichen dieser Veränderung zu skizzieren, muß man innere und äußere Aspekte dieser Entwicklung unterscheiden. Zu den inneren gehören folgende Punkte: Die Doppelsinnigkeit der Texte (unentbehrlich zur Anerkennung des poetischen Status), welche an die Stelle der Eindeutigkeit der politischen und sexuellen Mitteilung tritt; das Auftauchen einer auf sich selbst bezogenen Praxis der Graffiti; die Erhöhung des Anteils des graphischen auf Kosten des verbalen Ausdrucks; das Auftreten eines individuellen und kollektiven Stils; und vor allem das Auftauchen von Unterschriften (im allgemeinen Pseudonyme) und das Entstehen von «Sprayerkarrieren». (Vgl. z. B. Harald Naegeli und Keith Haring). Zu den äußeren Anzeichen zählen: der Gebrauch der Techniken, der Stilarten und der Themen der

Graffiti in allen Sparten und auf allen Ebenen der Kultur (von der Werbung bis zur Museumskunst); die Verbreitung einer wohlwollenden Haltung gegenüber den Graffiti in den Medien und der öffentlichen Meinung; ihre Würdigung und Einschätzung nach ästhetischen Kriterien; die Veröffentlichung von Reportagen, Anthologien, Bestandsaufnahmen und Studien, die ihnen gewidmet sind; und schließlich über die fotografische Erhaltung der Graffiti hinaus ihre materielle Erhaltung und sogar die Ermunterung und Bestellung ihrer Produktion.[16]

Am Endpunkt dieses Prozesses werden die Graffiti zu Kulturgütern. Unter diesen Umständen werden sie dann trotz des gegenteiligen Anscheins notwendigerweise Bestandteil jener Strukturen, gegen die sie traditionsgemäß aufbegehrten. Colin Ward hat folgendes zugunsten einer Aufhebung der Zensur geschrieben: «Suppose it were generally accepted that walls were for writing on: would we be appalled or fascinated? Wouldn't the wall in the city become a palimpsest of the life of the street and the preoccupations of the citizens?»[17] Wenn die hier beschriebene Entwicklung weitergehen und sich ausbreiten würde, würde dieser demokratische Traum vor der Erscheinung einer geregelten und durch ein «Sprayerkorps» monopolisierten Praxis verschwinden. Aber der Konsens, den ein solcher Grad von Institutionalisierung voraussetzen würde, ist unwahrscheinlich. Der durch derart produzierte Graffiti entstandene Betrug könnte nicht unbemerkt bleiben, und die Logik der «Unterscheidung»[18] will es, daß die kritischen Meinungen den Graffiti gegenüber immer zahlreicher werden, während sich gleichzeitig die Toleranz ihnen gegenüber verbreitet. Schließlich und vor allem, da das Bedürfnis, ein verbotenes Wort in den Mund zu nehmen und einen beschlagnahmten Lebensraum zu seinem eigenen zu machen, nicht am Verschwinden ist, müssen die illegitimen Graffiti, auch wenn sie sich zuerst gegen die legitimen und von da an beschützten Graffiti richten, erneut auftauchen und so wieder eine Form von Vandalismus werden.[19]

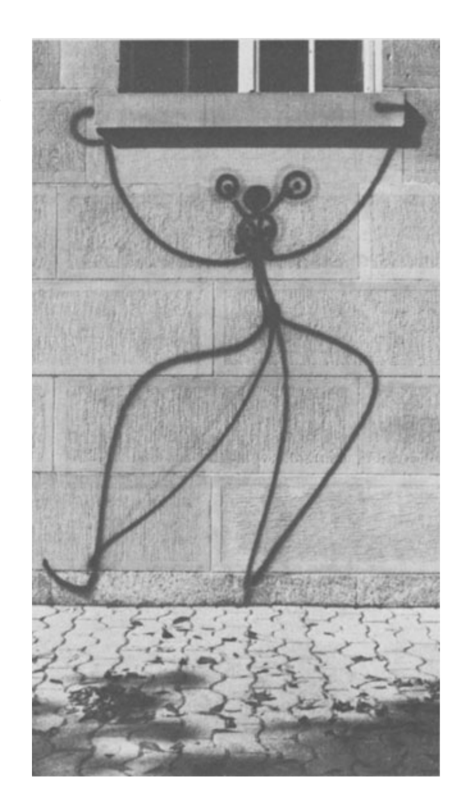
Dem Objekt eher etwas hinzufügen, als ihm etwas entziehen: Verstärkt tritt dieser Unterschied bei Graffiti auf Kunstwerken hervor; gleichzeitig jedoch auch die Schärfe, mit der ein Verbot mißachtet wird, insofern die dabei ausgewählte Fläche einen ganz besonders stark behaupteten kulturellen Status genießt.

41
Verbale Graffiti auf einem Basrelief aus Marmor von Adolf Meyer (Umzug der Bacchanten, 1900, Palais Henneberg), Bellerive-Park, Zürich, Anfang 1983.

42
Graffito an einer Skulptur von Peter Kunz, Biel (Seevorstadt), 1982.

43–45
Die andere Form von Vandalismus: Die Figuren des Sprayers von Zürich waren häufig Gegenstand von Zerstörung.









DREI STATIONEN – ZÜRICH, BERLIN UND NEW YORK

Die Sprayarbeit von Jugendlichen in Amerika besteht größtenteils in der Anbringung von Namen, auch von Künstlernamen, die ein artistisches Niveau erreicht, «das in der europäischen Spraykultur in Farbigkeit und Formensprache kein Äquivalent kennt» (Kunstforum). Bereits im Jahre 1974 schilderte einer jener graffitisprühenden New York Kids mit Spitznamen Super Kool sein Erfolgserlebnis der New York Times: «Ich habe meinen Namen überall hingeschrieben. Es gibt keinen Ort, wo er nicht steht. Manchmal geh ich am Sonntag in die Station 7th Avenue und 86th Street. Da kann ich dann den ganzen Tag lang meinen Namen vorbeifahren sehen (watching my name go by).»

Beim Vergleich mit Beispielen aus Europa, ist zu erkennen, daß die amerikanische Graffiti-Kultur mehr dem Ausbruch aus der Namenlosigkeit dient, während bei uns die Tätigkeit von Sprücheklopfern und Symbolfigurenmalern einen ausgeprägt militant-aggressiven Charakter politischer Kritik widerspiegelt. Ganz nach der Maxime: In einer Zeit, in der gewisse Dinge nicht mehr beim Namen genannt werden dürfen, locken die kräftig hingesprühten Graffiti die Schergen herbei, währenddessen sich die listigen Sprüche klammheimlich zu den Menschen durchschwindeln.

Drei Stationen, Zürich, Berlin und New York, dienen nachfolgend als Bezugspunkte für Betrachtungen an drei in sich unterschiedlichen Ausdrucksformen von bekannten und unbekannten Protagonisten der jeweils ortsansässigen Graffiti-Szene.



46

DER SPRAYER VON ZÜRICH

Vendetta

Naegeli, Harald (43)
flüchtig von Zürich
das deine Zeichen
so schlecht ertrug!

Hast du denn nicht gewußt
daß der Beton
den du geschändet hast
einer Sippe angehört
die niemals vergißt?

Ein Wink genügt
und der große Bruder
COMPUTER
rückt tickend aus
und faßt dich
wo immer du bist
und bringt dich dem Beton zurück
zur Rache
bis du von ihm gezeichnet bist.

Franz Hohler



In der Urteilsbegründung des Schweizerischen Bundesgerichtshofs heißt es: «Harald Naegeli hat es verstanden, über Jahre hinweg mit beispielloser Härte, Konsequenz und Rücksichtslosigkeit die Einwohner von Zürich zu verunsichern.»

Da bemüht sich die Philosophie jahrhundertelang darum, zu bestimmen, was Kunst sei, und einem Züricher Richter gelingt die Definition auf Anhieb.

(DIE ZEIT vom 18. 12. '81)

Fritz Billeter

Harald Naegeli erregt – im doppelten Wortsinn – Aufsehen mit seinen Strichfiguren



47

48
GELD: «Ich habe die Meinung – und das ist auch Teil meiner Aktion –, daß ich für eine wertfreie Kunst arbeite, also eine Kunst, die man nicht kaufen und vermarkten kann. Ich habe die Aufträge ausgeschlagen, gegen Bezahlung zu sprühen, oder den Auftrag vom Bürgermeister von Osnabrück, weil ich meine, ich muß einfach dieses Konzept durchhalten, außerhalb dieser Vermarktungstendenz zu bleiben ...» (Harald Naegeli, Interview in Kunstforum International, Bd. 50, Köln 1982).

Wie Harald Naegeli zu seinem internationalen Ruf kam, dürfte einigermaßen geläufig sein. Von 1977 bis Juni 1979 verzierte er Zürichs Betonwelt mit schätzungsweise 400 bis 600 Strichfiguren aus der Spraydose. Dann setzten die Strafprozesse ein: Verurteilung des Spraytäters wegen Sachbeschädigung durch das Zürcher Obergericht zu neun Monaten Gefängnis ohne Bewährung und 206000 Franken Schadenersatz. (Das Bezirksgericht hatte zuvor ein wesentlich milderes Urteil gefällt). Das Bundesgericht in Lausanne bestätigte im November 1981 das Strafmaß, wiederum in Abwesenheit des Angeklagten. Dieser hatte sich in die Bundesrepublik Deutschland abgesetzt, um sich dem Zugriff der Justiz zu entziehen. Aber auch hier riefen ihn kahle, seelentötende Mauern zu neuen Taten auf, in Stuttgart, Köln, Düsseldorf. Er wurde von Interpol gejagt. Am 27. August 1983 bekam man ihn in Puttgarden während des Grenzübertritts nach Dänemark zu fassen – später wurde er gegen eine Kaution freigelassen.

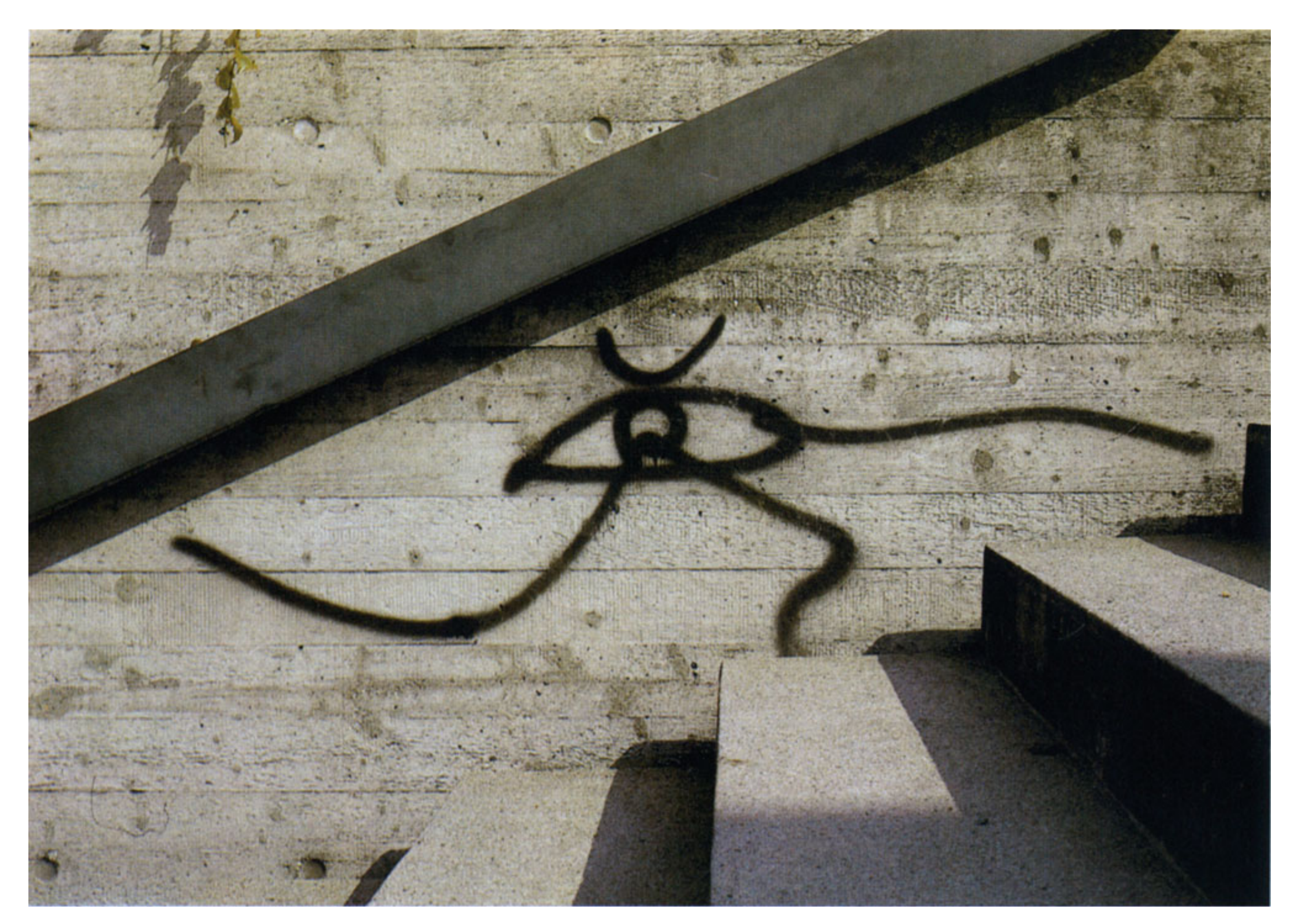
Bis zur Stunde ist es noch ungewiß, ob der Sprayer in die Schweiz ausgeliefert wird.[20] Der Kanton Zürich wäre nach erfolgter Auslieferung für den Vollzug der Strafe oder für eine Begnadigung zuständig.

Der Sprayer von Zürich, für die Schweizer Gerichte ein Straftäter, ist aber in den Augen vieler – auch in meinen Augen – ein unersetzlicher Künstler. Rund siebzig Kunstschaf-

fende unseres Landes forderten die Zürcher Behörden auf, von ihrem Auslieferungsbegehren abzusehen. In der Bundesrepublik verwendeten sich bedeutende Museumsleute und Künstler für ihn, allen voran Joseph Beuys und der Schriftsteller Erich Fried. Naegeli selbst bezeichnete sich in einem Interview mit dem «Sonntags-Blick» als «geschichtliche Figur», als «Symbol und Identifikationsfigur», als «politischen, gesellschaftlichen Fall». Er werfe die «Bombe Poesie», darin bestünde in Wahrheit seine Subversion, nicht in der Sachbeschädigung. Naegeli sieht sich in den Fußstapfen Till Eulenspiegels, des norddeutschen Schalks und Narren aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, der seiner Zeit ebenfalls den Spiegel vorhielt. Seine trotzig-drolligen Männlein und Weiblein, Tiere und Teufelchen sollen auch warnen und erschrekken. Sie künden die «Eiszeit» an, unsere seelische Verödung im Gefängnis der in Abgasen erstikkenden Städte.

Die Wandaufschrift *Ohne Justiz kein Sprayer* in der Umgebung des Kunsthauses Zürich nimmt zwar ein durch ihren Witz; aber sie trifft die Sache nur halb. Zwar steuerte der Sprayer von vornherein auf den Skandal zu, wohl weil er glaubt, daß man sich heute nur noch als öffentliches Ärgernis Gehör verschaffen kann; aber ein solches Vorhaben gelingt denn doch nicht jedem.

Ein Künstler ist ja nicht einfach ein Könner, sondern einer, der sich die ihm gemäßen Bedingungen schafft, damit er überhaupt seine Kunst hervorbringen kann. Das ist Harald Naegeli gelungen. Er brauchte das Szenarium des nächtlich-erstorbenen Zürich als Stimulans; er brauchte die Gefahr, überrascht, ertappt zu werden. Er baute eine «Ästhetik des Risikos» (Georges Mathieu), arbeitete blitzschnell aus innerem Überdruck: Daraus kam die Sicherheit der Hand, dann saß der Strich, und keiner zuviel.[21]



49
ANFÄNGE: «Ich habe zwar vorher eine intensive künstlerische Auseinandersetzung gemacht, mit Collagen und Zeichnungen, aber der Auslöser für das Sprühen war ein ungeheurer gesellschaftlicher Widerwille, der motiviert war durch diese zerstörerische Architektur.» (Harald Naegeli, a.a.O.).

Als «Europas prominentesten Sprayer» bezeichnete ihn Radio DRS anläßlich eines Streitgesprächs in der «Samstagsrundschau»: Harald Naegeli, Zürcher, wurde wegen sprayender «Sachbeschädigung» zu neun Monaten Haft verurteilt und – nach seiner Verhaftung in der Bundesrepublik – in die Schweiz ausgeliefert. Verzicht auf diese Auslieferung hatten 72 Schweizer Kulturschaffende gefordert: Naegelis künstlerische Botschaft wiege schwerer als formaljuristische Erwägungen. In der «Samstagsrundschau» traten sich unter der Leitung von Roberto Binswanger der Schriftsteller Adolf Muschg als Vertreter der 72 und der Zürcher Staatsanwalt Marcel Bertschi als Vertreter der Behörde gegenüber. Das Gespräch ist hier in leicht gekürzter Form wiedergegeben.[22]

Zwischen «recht» und «rechtens». Straffreiheit für den Sprayer?

Meine Herren: Was der Sprayer an die Wand malte: Ist das Kunst? Die Gerichte, welche den Sprayer verurteilten, sagen «nein». Ist es nicht eine Anmaßung, wenn ein Richter bestimmt, was Kunst ist?

Bertschi: Es geht gar nicht um die Frage, ob das Kunst ist, sondern darum, ob Sachbeschädigung vorliegt oder nicht. Auch wenn Picasso jemandem ein Bild ans Auto malen würde und der Betroffene wünschte das nicht, handelte es sich um Sachbeschädigung.

Oft werden Künstler – auch wenn ihr Werk Obszönes enthält – nicht wegen «unsittlicher Veröffentlichung» verurteilt; da ist Kunst fast ein Rechtfertigungsgrund. Kann man diese Fälle nicht mit dem Sprayer-Fall vergleichen?

Bertschi: In solchen Fällen geht der Künstler nur dann straffrei aus, wenn das Gericht entscheidet, daß der künstlerische Gehalt eindeutig überwiege und das Pornographische aufhebe.

Bedeutet der Einsatz von 72 Kulturschaffenden für den Sprayer nicht auch: Der Sprayer schuf Kunst, darum soll man ihn laufenlassen?

Muschg: Herr Bertschi spielt das Spiel des Sprayers viel mehr als ich. Denn man kastriert die Botschaft des Sprayers, wenn man den Kunstvorbehalt zu seinen Gunsten geltend macht. Der Staat – im Augenblick repräsentiert durch Herrn Bertschi – tut ja das, was Herr Naegeli, als Herausforderer in diesem Spiel wünscht: Er nimmt die Kunst ernst. Wenn man diese Kunst ernst nimmt, ist sie Sachbeschädigung. Verletzung der Kultur oder Ausdruck der Kultur? Ich stehe eher auf der Seite jener, die sagen: Ausdruck unserer Kultur, leider.

Bertschi: Wir haben ein Strafgesetzbuch, worin steht: Wenn jemand fremdes Eigentum beschädigt, wird er auf Antrag hin verfolgt. Und die betreffenden Leute, denen die besprayten Häuser gehörten, haben Strafantrag gestellt. Sie haben diese Kunst oder Nichtkunst also nicht ernst genommen als Kunst, sondern gefunden: «Das ist eine Schweinerei, daß mein Haus jetzt so verschmiert ist.» Dann müssen die Strafbehörden eingreifen.

Muschg: Eine rein formaljuristische Auslegung dieses Problems ist derart beschämend eng, daß wir heute einfach vor der Wahl stehen, ob wir uns vor der Kulturgeschichte und auch vor der Rechtsgeschichte blamieren wollen – oder ob wir, bevor wir nach dem Kadi schreien, erst einmal in den Spiegel blicken.

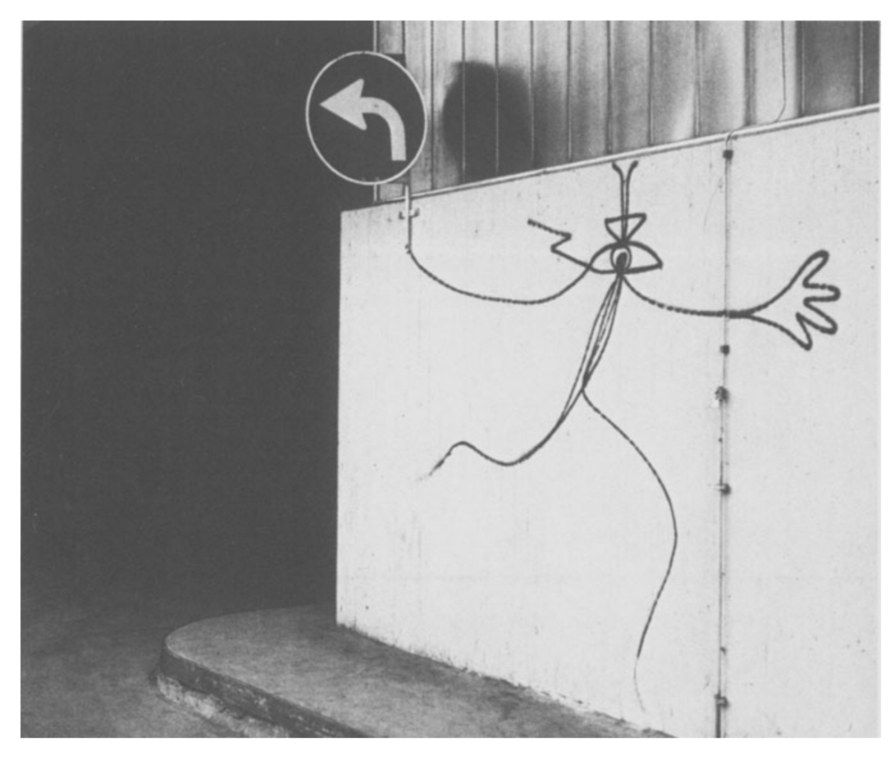
«Sachbeschädigung» heißt ja immer, daß man entwertet, etwas zerstört. Nach der Meinung vieler Kunstexperten haben aber die Sprayer-Bilder den Wert der Mauern, auf denen sie sich befinden, erhöht. Das kann doch, Herr Bertschi, per definitionem, keine «Sachbeschädigung» sein?

Bertschi: Wenn der betreffende Eigentümer das als Wertvermehrung und schön betrachtet, stellt er auch keinen Strafantrag, und dann gibt es keine Strafverfolgung. Wenn er aber einen Strafantrag stellt, dann ist die Geschichte für uns klar, dann muß das verfolgt werden.

Muschg: Aber jetzt streng juristisch. Herr Bertschi –

Bertschi: Ja?

Muschg: Die Rechtsgeschichte besteht doch immer aus Rechtsgüterabwägungen. Da ist die Eigentumsfreiheit; da ist aber auch die Sozialverpflichtung des Eigentums; da ist auch die Meinungsäußerungsfreiheit und ganz am Ende die Kunstfreiheit. Dann gibt es den Rechtsgrundsatz: staatliches Handeln muß verhältnismäßig sein; neun Monate unbedingt (ohne Bewährung) für den Sprayer sind nicht verhältnismäßig. Warum hat



der Staat den Klägern nicht freundlich gesagt: «Schlafen wir einmal darüber und schauen wir außerdem das Umfeld dieser Zeichen gut an! Dieses Umfeld sind wir selbst. Blamieren Sie sich und uns alle nicht, indem Sie uns hier einen Strafprozeß einbrocken. Seien Sie froh darüber, daß Sie als einziger in der Nachbarschaft ein Kunstwerk auf der Mauer haben, das der Nachbar nicht bekäme, selbst wenn er's bestellt hätte.»

Bertschi: Das mit dem «Blamieren» und «nicht Blamieren» ist doch etwas merkwürdig. Sie meinen jetzt, das seien großartige Kunstwerke – andere Leute halten dies für nicht so großartige Strichzeichnungen; darüber müssen wir doch gar nicht entscheiden.

Muschg: Das tun Sie aber.

Sie reden vom «Abwägen von Rechtsgütern»: Wird das Eigentumsrecht bei uns nicht zu hoch bewertet, fast als Heiligtum? Darum reagiert man so empfindlich, so überempfindlich.

Bertschi: Wir reagieren gar nicht empfindlich, wir verfolgen gewöhnliche Sachverhalte, wie andere auch. Man könnte ja bei aufgesprayten Wandsprüchen – es gibt da ganz witzige – auch sagen: Das ist ein kulturelles Werk. Und dann müßte man halt immer die 72 Kulturschaffenden fragen: Haben Sie das Gefühl, dieser Spruch an der Wand sei kulturell bedeutsam oder rechtsgeschichtlich von großer Wichtigkeit? Und wenn die 72 «ja» sagen, dann müßte man die Verfolgung einstellen ... Und die anderen Einwohner der Stadt Zürich, die das nicht so sehen? Ist es nicht etwas arrogant zu sagen: *Wir* wissen, was wichtig ist: *wir* wissen, wo man das Recht brechen kann?

Wer nicht will, daß seine Wand besprayt wird, kann ja Schadenersatz verlangen. Warum muß sich da der Staat überhaupt einmischen?

Bertschi: Wer zieht dann den Schadenersatz ein? Herr Naegeli hat sich ins Ausland abgesetzt, er erscheint auch im Ausland nicht vor Gericht, ich nehme nicht an, daß er irgendwelche Forderungen bezahlen wird. Hingegen wäre es doch möglich, daß die Kunstschaffenden, die sich so gerne für Naegeli einsetzen, mit den Geschädigten gesprochen und sich mit ihnen geeinigt hätten: Wir sind bereit, persönlich einzustehen, wir bezahlen Ihnen Ersatz für diese Mauern ...

Muschg: Ich finde Ihre Bemerkung ein bißchen zynisch, daß dann die Dummen, die das gut finden, dafür blechen sollen. Die Haftung der Gesellschaft für diese Sprayer-Figuren ist schon etwas allgemeiner, als daß die Kulturschaffenden als Prügelknaben und Sündenböcke sie allein tragen müßten. Unter anderem hat der Sprayer gerade auf die alltäglich gewordene Unmenschlichkeit aufmerksam machen wollen. Und er hat ja genauso gegen den Kulturbetrieb gehandelt wie gegen Ihr Strafgesetzbuch.

Der Staat soll auf den Strafvollzug verzichten, sagen die einen – das sei nicht möglich, sonst sei der Rechtsstaat in Gefahr, meinen die andern. Geht es dabei nach dem Motto: Das Recht muß durchgeboxt werden, und wenn dabei die Welt zugrunde geht?

Bertschi: Die Welt geht garantiert nicht zugrunde, wenn Herr Naegeli, wie alle andern, die unbedingt verurteilt wurden, seine Strafe absitzt. Im Gegenteil: Wenn Herr Naegeli jetzt nicht absitzen müßte, dann würden Hunderte von Verurteilten sagen: Aha, ich muß meine Strafe absitzen, für mich haben sich keine Kulturpäpste eingesetzt und einen großen Wirbel gemacht ...

Muschg: Jetzt appellieren Sie an ein Ressentiment, Herr Bertschi –

Bertschi: Nein.

Muschg: Doch.

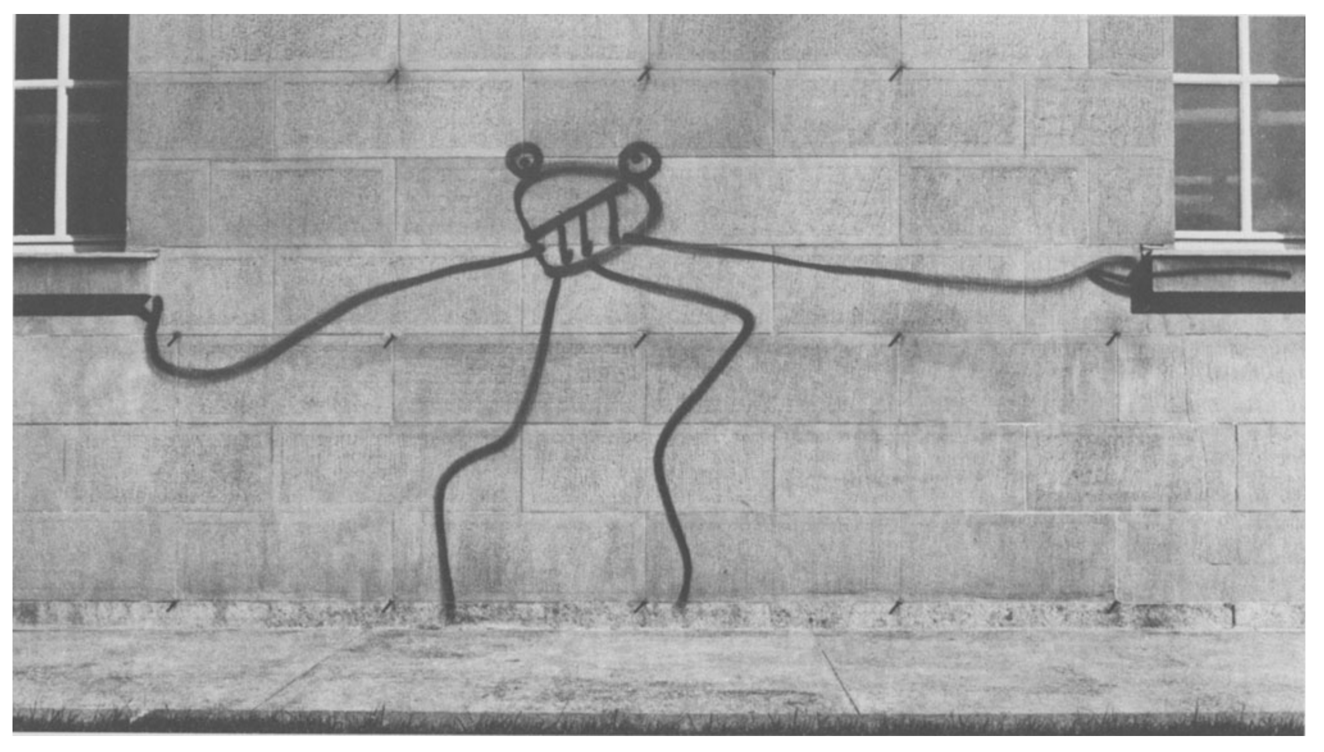
Bertschi: An die Gleichheit. Von uns aus gesehen ist das so: Wir müssen Gleiches gleich behandeln. Wenn Herr Naegeli glaubt, das gelte für ihn nicht, dann muß man ihm halt zeigen, daß das in unserem Staat durchgesetzt wird. Und darum bedaure ich es, daß Sie nicht wenigstens einsehen, daß wir gar nicht anders können.

Herr Muschg, Sie verlangen ein Sonderrecht für Herrn Naegeli?

Muschg: Ich sehe den Sachverhalt anders, für den er belangt wird.

Sie fechten das Urteil an?

Muschg: «Gleiches ist gleich und



50
KUNST AUS AGGRESSION: «In dem Moment, wo ich ... Aggressionen gegen die Mauern antragen konnte, habe ich nie gedacht, das könnte auch Kunst sein. Erst viel später hat mich auch das eigentliche Gestalten immer mehr interessiert, war mir also sehr entscheidend, sehr gute Figuren zu machen.» (Harald Naegeli, a.a.O.).

51
KUNST ALS VEHIKEL: «Ich ... verstehe Kunst generell als Lebensäußerung, als Hilfsmittel zur Problembewältigung, zur Formung des Bewußtseins: Kunst als Vehikel, das gewisse Bewußtseinserweiterungen tatsächlich ermöglicht.» (Harald Naegeli, Interview in Berner Zeitung vom 29. 8. 1981)

Ungleiches ist ungleich zu behandeln» – auch dieser Satz hat Rechtsgeschichte gemacht. Die Rechtsgleichheit als ein mechanisches Prinzip ist auch – entschuldigen Sie! – eine Rechtsverletzung.

Das Urteil ist nun einmal da, es ist rechtskräftig. Und jetzt soll Herr Naegeli einfach einen Dispens bekommen vom Vollzug – das verlangen Sie? Also ein Sonderrecht für Herrn Naegeli?

Muschg: Diese Maschine soll laufen, wenn sie laufen muß. Ich geniere mich nur sehr ungern für unser Land. Ich geniere mich auch im Ausland ungern für Zürich.

Bertschi: Das können Sie uns überlassen, wir tragen das mit Seelenruhe, daß Herr Naegeli genau gleich verfolgt wurde wie alle anderen auch.

Muschg: «Tut nichts, der Jude wird verbrannt», hat schon einmal ein gewisser Herr Lessing in einem berühmten Stück gesagt.

Bertschi: Wobei dort die Qualifikationen ein bißchen höher sind als im Fall Naegeli.

Herr Bertschi sagt, wenn jetzt der Sprayer Straffreiheit bekäme, könnten alle Wandbesprayer – zum Beispiel solche, die während der Zürcher Unruhen Wände bemalten – sich auf den Fall Naegeli berufen. Ein gefährliches Präjudiz?

Muschg: In unserer Diskussion vermisse ich den Kontext. Wir reden nur auf der juristischen Ebene. Schon oft wurde ein Fall – im Rückblick – zum Schlüssel für einen ganzen kulturellen Befund. Denken Sie an den Dreyfus-Prozeß, an die vollkommen «legale» Machtergreifung Hitlers; es ist so vieles gelaufen, das rechtens war, aber nicht recht. Ich möchte es meiner eigenen Kultur ersparen, daß man einmal sagen wird: Die Zürcher haben es vorgezogen, ihre Paragraphen zu reiten, anstatt sich bei der Nase zu nehmen.

Herr Bertschi, wie würden Sie als Mensch, nicht als Jurist, antworten auf die Frage: Ist es Ihnen wohl dabei, wenn jetzt der Sprayer wegen seiner (Kunst-) Werke neun Monate hinter Gitter muß?

Bertschi: Auch als Mensch – ich erwähnte das schon – würde ich sagen: Wenn Herr Rembrandt oder Herr Picasso mir etwas auf eine Wand malten, die ich weiß behalten will, würde ich darauf bestehen, daß das – Kunst oder nicht Kunst – wieder weg müßte. Wenn er das bezahlen würde, würde ich keinen Strafantrag machen. Wenn nicht, kann ich ihn dafür bestrafen lassen.

Aber angenommen, es wäre Kunst, dann müßten Sie ihn doch im Prinzip dafür bezahlen?

Bertschi: Wenn Herr Muschg mir das Haus zu einem tollen Preis abkauft ... Aber in solchen Kategorien kann man nicht diskutieren. Warum hat Herr Naegeli nicht eine schöne Rolle Papier auf die Hausmauer geklebt und daraufgesprayt – das hätte er doch auch tun können?

Muschg: Der Zweck der Übung war, genau das nicht zu tun. Nicht Spielwiesen zu benützen. Den nackten Beton einmal nicht zu verkleiden, sondern sichtbar zu machen.

Bertschi: Aber er tut es nur dort, wo es verboten ist. Zum Beispiel irgendwo in Deutschland –

Muschg: in Osnabrück

Bertschi: – hat ihm ein Bürgermeister gesagt, in seiner Stadt könne er sprayen. Dort wollte er nicht sprayen, obwohl es dort garantiert auch Beton hatte ...

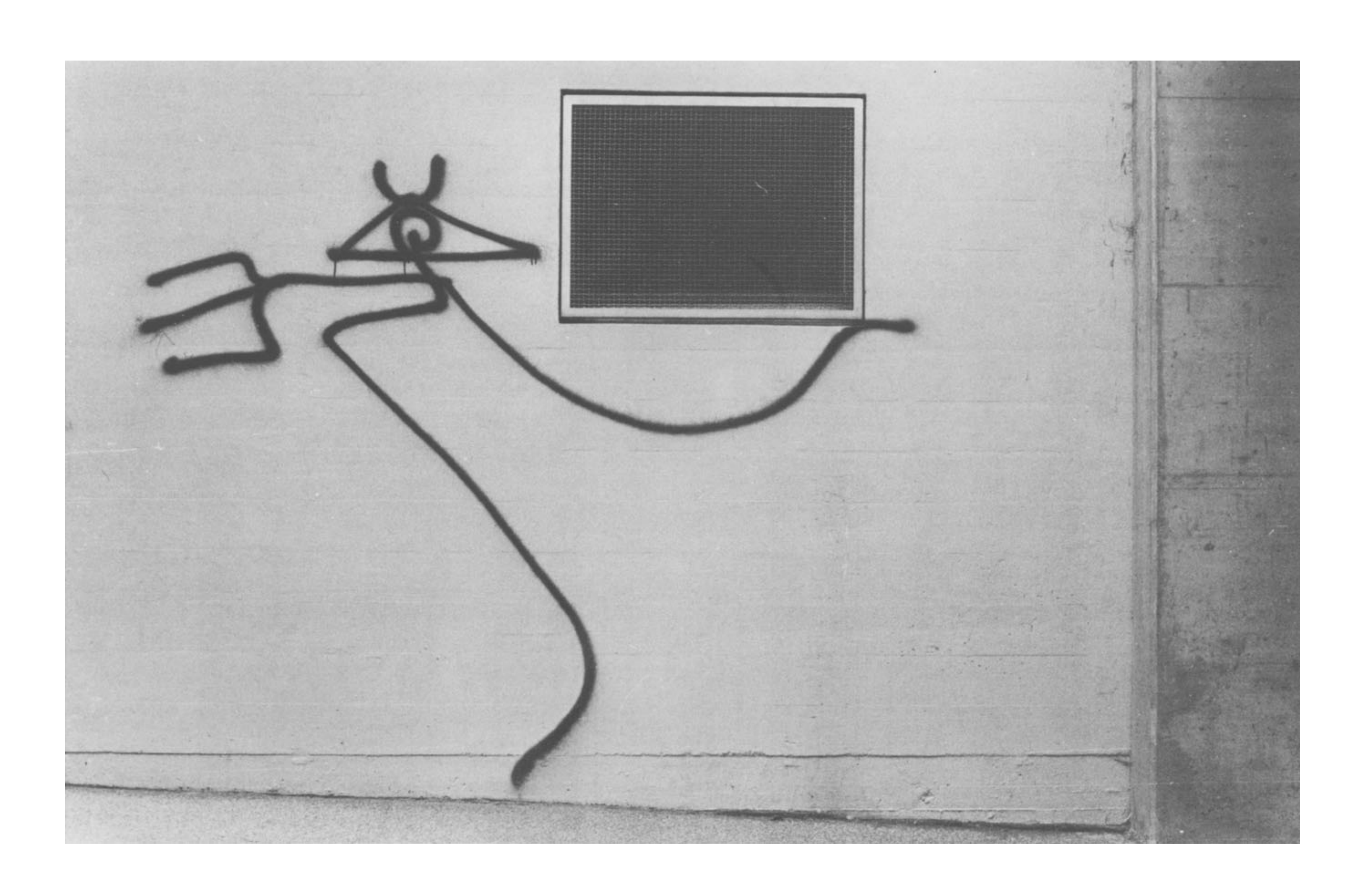
Muschg: Genau davon reden wir. Der Sprayer arbeitet nicht auf Bestellung. Er läßt sich und seine Wut nicht kaufen.

Eine Schlußfrage: War nicht vielleicht das ein wichtiges Element – daß er sprayte, weil es verboten ist?

Muschg: Darf ich auf ein Buch verweisen, das meines Wissens noch nicht verboten ist, obwohl es ein paar obszöne Stellen enthält – die Heilige Schrift? Ich erinnere an die Genesis und an den Baum der Erkenntnis. Von seiner Frucht zu essen war verboten. Aber es war auch der Schritt zur Menschwerdung.

Meine Herren, ich glaube, damit können wir die Diskussion beenden. Vielen Dank.

52
BETON-ÄSTHETIK: «Die außerordentliche Rohheit oder Unpersönlichkeit der Betonträger steigert . . . die menschliche Gebärde der Figuren, wie aber auch die menschliche Geste wiederum die Nudität des Betons demaskiert.»
(Harald Naegeli, Interview in Kunstforum International, Bd. 50, Köln 1982).



Jürg Laederach

Es geschieht in diesem Land

Harald Naegeli, der Sprayer von Zürich, sitzt in der Schweiz im Gefängnis. Der offiziellen Schweiz hat es darüber die Sprache verschlagen, mit der sie sonst die Kunst so formschön zu behandeln weiß. Am plötzlichen Verstummen der anderswie schon Sprachlosen mag schuld sein, daß in der Schweiz die Kunstjustiz regional gegliedert ist. Bringt der Kanton Zürich einen Naegeli hervor und bestraft er ihn dafür auch gleich wieder, so braucht das in der Schweiz niemanden zu kümmern, der nicht im Kanton Zürich lebt: es ist, als geschähe es in einem anderen Land.

Die oberste Kunstbehörde des Landes lebt in Bern, der Hauptstadt eines anderen Landes.

Einsehbar, daß sich das schweizerische Departement des Inneren (Innenministerium), das über der Kunst steht, bisher zu dieser Art von Kunstförderung nicht geäußert hat. Sie ist einzigartig und auf engstem Raum höchst differenziert. Es kann ein Künstler einmal für sechs Monate ein Atelier in New York kriegen, ein andermal für neun Monate ein Bezirksgefängnis zu Winterthur, je nachdem ob er seine Leinwand vor dem Malen verkauft, oder ob er den Grund für seine Kunst in fremden Mauern sieht und nach der Arbeit Bezahlung anbietet, um sie, die Mauern, von seinen Werken reinigen zu lassen.

Die Schweiz hat, um ein Wort von Karl Kraus zu gebrauchen, zur Satire die Beziehung des geborenen Objekts. Naegelis Stadt-Zeichen, Männchen oder Weibchen, wußten immer eine freundliche Gestalt anzunehmen. Sie meinten nicht viel, waren einfach da, aber damit meinten sie genug. Die heute allenthalben anonym aufgesprühte, öffentlich weggewaschene, anonym wieder aufgesprühte Kurzinschrift «hilflos» muß bereits, ungelenk wenn auch treffend, ein Wort zuhilfe nehmen, wo Naegeli seiner näheren Umwelt durch Männchenmachen eine höchst sinn-sprechende Geste entgegenhielt.

Das von sadistischem Belehrungsdrang getragene Urteil über den Urheber der Männchen, seine stillschweigende Vollstreckung werfen Schatten; nicht nur auf den Menschen in der Zelle, dem – logisch – der offene Strafvollzug nicht gewährt wurde und den man zu den schweren Burschen legte. Ein paar Männchen haben die ganze Nation bis auf die Knochen blamiert. Wieviel Souveränität ist noch übrig? Die Kapitäne können sich vorn einen dezenten Umgang mit der nichtverstandenen Kultur offenbar noch leisten, während achtern bereits das Gespenst ihrer Strangulierung sichtbar wird.

Im Schatten des Falles Naegeli und des als hilflos zynisch zu bezeichnenden Schweigens der obersten Kunstordnungshüter mag von nun an jeder schweizerischen Kulturförderung der Charakter einer Farce anhaften: Bemühung um Kunst wird zu Makulatur, ausgeführt von echten Strichmännchen, die sich zu Naegelis Figuren verhalten wie die Karikatur zum Original.

Harald Naegeli, dem energischen Wirtlich-Macher unserer sauberen Städte, ist es in enger Zusammenarbeit mit den Schweizer Behörden gelungen, von einem kleinen Land ein wahrheitsgetreues Porträt zu entwerfen, dessen gewünschte Übertünchung vielen schwerfallen wird.[23]



53
ÖFFENTLICHER RAUM: «Ich bin der Meinung, daß Kunst in den Lebensraum eindringen muß, daß also das, was der Künstler schafft, unbedingt eine Veränderung im Bewußtsein der Gesellschaft hervorrufen muß. Und dies ist eben – zumindest derzeit – wohl nur im öffentlichen Raum möglich, wo der Großteil der Bevölkerung in unmittelbare Berührung mit der Äußerung kommt. In Museen und Galerien geht bloß ein Prozent des Volkes: Hier haben Lebensäußerungen viel weniger eine Chance.» (Harald Naegeli, Interview in Berner Zeitung vom 29. 8. 1981).

GRAFFITI-SZENE BERLIN

Die Stadt beginnt zu sprechen. Was einst sprachlos machte, der Beton, wird zur Schreibtafel, zum Lautsprecher. Es hat lange gedauert, bis die Kommentare aus den Klos an die Mauern kamen und an die größte der ihren. Die Mauer spricht, von ihr hallt zurück, was die Menschen beschäftigt. Nicht Weltgeschichte manifestiert sich, wohl aber Stadtgeschichte. Die Graffiti an der Mauer, die Schrift an der Wand. Herrschende geht zur Mauer und lest die Zeichen.

Klaus Hartung (1981)



54

Klaus Hartung

Auf einen zweiten Blick: Die Mauer

1984 ging ich wieder zur Mauer, aus keinem anderen Anlaß, weil ein freundlicher Schweizer sich für den aktuellen Stand der Graffiti interessierte. Meine Aufforderung an die Herrschenden, Zeichen zu lesen, war ohnehin nicht ganz ernst gemeint. Als ich damals über die Mauer schrieb, hatte ich einen Text eines Berliner Journalisten von 1961 vorliegen, für den die Mauer die frische Wunde der Spaltung der Welt war. Er strengte sich sehr an, Blut zu zeigen. Die Berliner tauchten mit bleichen Gesichtern am Rande des welthistorischen Panoramas auf. Ihr Erschrecken hinkte hinter der politischen Dimension unendlich hinterher. Ich ging damals dieselbe Strecke ab und je länger ich an der Mauer entlang ging, desto mehr verblaßte die welthistorische Signatur. Die Mauer erschien mir immer mehr ein fast heimeliger Bestandteil des Westberliner Interieurs. Sie war natürlich auch die ästhetisch wirkungsvollste Verpackung, die Verpackung einer ganzen Stadt, von Ost-Berlin nämlich. Dimensionen, von denen der Verpackungskünstler Christo nur träumen kann.

Vor allem aber redete die Mauer. Die politischen Kämpfe der Stadt, die Besetzerbewegung konnte ein Gang an der Mauer entlang entschlüsseln. Und nicht nur das. Die fruchtlosen ideologischen Kämpfe der Linken verewigten sich auf der Mauer. Dort stritten noch immer Parolen, an die schon längst niemand mehr glaubte. Nicht als idealer Malgrund für Graffiti-Kunst, sondern als die größte Wandzeitung aller Zeiten kam mir die Mauer vor. Nichts paßte mehr zu dieser anorganischen Teilstadt, dieser Stadt, in der überall die Schilder «Berlin-Mitte» zu sehen sind, während es die Mitte nicht gibt. Insbesondere West-Berlin hatte nie ein stadtpolitisches, stadtarchitektonisches Zentrum, keine Piazza, keine Stelle, die zum Verweilen und Verhandeln einlädt. West-Berlin ist eine Stadt, die wie keine andere in Deutschland die Geschichte als Katastrophengeschichte darstellt, den unheilvollen Abbruch der Kommunikation zwischen den Leuten. Ihre Architektur des Wiederaufbaus ist ebenso stumm, wie die Leute verstummt sind. Die Straßenecken sind vermieden worden, die Straßenfluchten aufgelöst und die Plätze dem Verkehr geopfert. Sanierung und Verfall eilen um die Wette. Der Faschismus, den die Leute im Kopfe verdrängt haben, liegt als krudes historisches Material, als Schuttberg im Weichbild der Stadt. Die redende Mauer verkündete da paradoxerweise den Traum

von Rückkehr der Geschichte, von einer weniger verdrängungsvollen geschichtlichen Tradition. Aber klar war, daß die Sprüche an der Mauer auf eine vertrackte Weise mit der geschichtsphilosophischen Stummheit der Stadt zusammenhingen, wie überhaupt die Graffiti sich aus der Quelle der Stummheit speisen und nicht einfach Dokument des individuellen Ausdruckwillens sind. Aber das Verstummen, regt das den Griff zur Sprayflasche an? Nun, diese Frage wird uns noch beschäftigen.



55

Der tägliche Wahnsinn

Wiederkehr nach 3 Jahren. Grenzübergang Sonnenallee. Schöne «Neue Heimat», Neubauten mit Wintergärten, farbigen Fensterrahmen, zwei Verkehrsebenen und verschwenderisches Grün. Von drüben rüber schauen – wie die bleichen «Brüder und Schwestern» – die DDR Fertigbauhäuser. Unser sozialer Wohnungsbau kann sich sehen lassen. Ich bin gespannt, was wohl dieser Stadtteil redet. Schließlich wohnen mindestens seit vier Jahren hier Familien mit Kindern. Allerdings, Kreuzberger Graffiti-Künstler kommen nicht bis hierher. Auch sonst gibt es hier kaum Sprüche, dafür viel Grün. Die Mauer ist hier eine einzige Freude für den Ökologen, ein sich lang hinziehender Feuchtbiotop. Endlich begrüßt mich die erste Parole. Eine uralte Kamelle. *Für ein freies wiedervereintes sozialistisches Deutschland! KPD/ML.* Später muß ich erfahren, daß ich diese Parole zum letzten Mal in erhaltener Form gesehen habe. Die Fleißarbeit der KPD/ML-Agitatoren ist sonst an der Mauer sorgfältig ausgestrichen worden. Die einzige Parole übrigens, die von dem Gleichberechtigungsgebot der Spray-Kunst ausgenommen worden ist. Allerdings habe ich den Verdacht, daß das Ausstreichen auf eine Liniendebatte innerhalb der

KPD/ML zurückging. Und noch einmal: *Die Mauer muß weg. KPD/ML Rote Garde.* Weiter, in großen Abständen: *Lets do it together. Auch hier wohnen Frauenfreunde. Bild lügt. Bob Marley lebt. Macht Schwerter zu Pflugscharen. Ich liebe mich.* Eine Tür aufgesprüht: *Fuck in. Ich liebe Menschen und mich.* Es kommen Kleingärten, idyllische Winkel, Rübezahlstraße, eine Jogging-Familie, die Fülle des Frühlings.

Treptower Straße. *Keiner kommt hier lebend raus! Der tägliche Wahnsinn. Liebe Claudia, alles Gute zum Geburtstag.* Das Bild einer nackten Frau. Das sollte das ganze Angebot an Pornographie auf vierzige Kilometern Mauer sein, wie ich später erfahre. Eine Tatsache, für die ich bislang keine Theorie habe. Dieser Mangel an Schweinereien in einer Stadt, in der es die hervorragenden Kleinanzeigenteile der Springerzeitungen gibt. – Es folgt 50er-Jahre Wohnungsbau, direkt an der Mauer. Entsprechend privat sind die Kritzeleien. Sie kommen offenbar direkt aus den Häusern. Liebe, Grüße, Glückwünsche für die Monikas, die Helgas, Fraukes, die Brigittes, dafür ist die Mauer gut genug. Liebeserklärungen, statt Bundespost – die Mauer! *Ich liebe dich mein Schatz.* Meine Theorie: je weiter von Kreuzberg entfernt, desto privater die Sprüche. Nur die Friedensbewegung hat offenbar ein Interesse gehabt, ihre Einsichten gleichförmig über die Stadt zu verteilen. Sie läßt sich nicht von der Umgebung inspirieren. *Krieger in Ost und West halten an der Rüstung fest. Die Mauer schützt nur die Erbauer.* Bouchéstraße/Harzerstraße. Hier beginnt schon das Kreuzberg der Penner, der alternativen Kultur, der scene. *Mushroom. Liebe Brigitte. Dein Spatz. Sie wollen unser Bestes, aber sie bekommen es nicht. Sei doch froh, daß es so viele Schwule gibt, da bleiben doch mehr Frauen übrig.*



56



Jetzt werden die Sprüche häufiger und zum ersten Mal hat ein Mauerkünstler die Mauer neu grundiert, um sich zu äußern. Um was zu sagen? Nun *Rap,* das heißt auch gesprayt im Rap-Stil, im Stile der New Yorker U-Bahnwagen. *Kein Gott. Kein Meister. Die Gemeinschaft* – na ja. Weiter. *Hysteria. Scheiß Punks. Nazis. Arbeit und Polizei macht froh und frei. Mörder und Faschisten. Es lebe die DDR. Rockets to russia with love!* Elsenstraße. Eine Tür aufgesprayt. *Wer hier durchgeht, bekommt eine Mark M. Weckerlein grüßt nicht die DDR. Marquis de Sade grüßt die DDR.* Ein Mann kehrt die Straße bis zur Mauer und rupft das Unkraut aus.

Kreuzberger Litfaßsäule

Es kommen Bauten aus den 50er Jahren. Sofort werden die Sprüche rarer. *Distanz und Nähe. Wie lange noch. Türken raus,* durchgekreuzt und: *Nazis raus.* Von nun an zieht sich das Spiel die ganze Mauer entlang. *Türken raus,* Türken durchgestrichen und drüber gesprayt *Nazis raus.* Je häufiger ich das sehe, desto trüber bin ich gestimmt. Der eintönige Rassismus und der eintönige Antifaschismus. Von diesem kunstlos gekritzelten, gesprayten Parolenspiel geht Bedrohung aus. Was sich hier zeigt, ist die gleichförmig zunehmende soziale Spannung. Ein Indikator, ungenau und beunruhigend.

Der Tod ist ein Meister aus Deutschland. Mann für alle Fälle Tel: 3918161. Die Deutschen ein Witz. Eiter. Die Wüste lebt ha ha. Die Macht ist immer lieblos. Die Liebe ist niemals machtlos. Wer schreibt mir? Einsamer sucht Einsame zum Einsamen. M. Weckerlein. Schon wieder Weckerlein. *Happy Birthday. Dammned Anarchie.* Wiener Brücke. Es beginnt die Litfaßsäule von SO 36, Kreuzberger Kulturlandschaft. *Der fliegende Teppich. Nazi verrecke.*

Und irgendwann die Anarchie RAF. Der doofe Rest. CDU = Club Deutscher Unternehmer. Türken raus. Türken raus. Türken raus. Nazis raus. Türken raus. Ich liebe dich. Mauertourist. Ich liebe dich. Hi Robin. Fühlt euch nicht durch den Kakao. Luftballons Luftschlösser Luftbrücke. Mein Herz ist bei dir. Meine Hand auf deinem Bauch. Ich will nicht mit dem Kopf durch die Wand. Harald Juhnke for president. Wiedersehen wiederfühlen wiederlachen. Reagan Mörder. 11. 6. AntiNATOdemo. Berufsverbot für alle. Werde arbeitslos! 1. Weltkrieg 5% Ziviltote, 2. Weltkrieg 48% Ziviltote, 3. Weltkrieg 100% Ziviltote. Schluß mit der Hochrüstung. Freiheit für alle. Es ist Zeit zu leben. Biblis Brokdorf Startbahn West gebt ihr den Rest. Die Mauer steht in Brokdorf.

Eine realistische Kuh am Ufer. Ein großer grüner Kopf. Die neuen Wilden betreiben offenbar Marketing, oder sollten sie Nachhall in der Volkskunst hervorrufen. *Dina Testbild. Skinheads Jude.* Ecke Köpenicker/Görlitzer. Mauerbilder, eine Laubenpieperhütte, liebevoll aufgemalt. *Mami hol mich hier raus. Bei Nacht und Nebel werden wir die Bullen knebeln. Graffiti free. Besucht das Theater in Bethanien. Wie lange noch. Weg mit BDRDDR. IRA.* Und dazwischen immer wieder *Frances.* Erst nach Kilometern sollte ich den unermüdlichen Liebhaber von *Frances* kennenlernen. *Mickey* heißt er. *Gedanken und Gefühle gehen durch Beton. Jute statt Beton.* Das ist eine meiner Lieblingsparolen auf dem langen Marsch. Jutetaschen sind internationalistischen Ökologen zufolge der korrekte Konsumartikel für den Grünen. *Skinheads. Brüderlein trink. Ich hab geträumt, ich wär Anarchist. Organisiert euch im Kampf gegen den Anarchismus!* Inzwischen ist der Mariannenplatz erreicht. Exzentrischer Mittelpunkt von Kreuzberg. Hier wohnen die meisten Türken, hier hat sich die nach dem Museum schielende nostalgische Stadtrenovierung entfalten können. Schöne Straßen des 19. Jahrhunderts mit türkischen Geschäften. Dazwischen die letzten besetzten Häuser. *Alles und zwar jetzt. Gott ist tot. Türken rein. Beton nein danke!* Dazwischen die Grüße der westdeutschen Polittouristen. *Der Jan, der Michael, die Petra,* sie alle grüßen *SO 36.*

Umkehr zum Leben. Sofortige Freilassung für . . . der Rest ist nicht mehr zu entziffern. Überhaupt ist hier ein schwer entzifferbares politkulturelles Palimpsest entstanden. Ein Maler hat sich auf etwa 200 Metern Mauer verewigt. Drei Wochen hat er im Winter daran gearbeitet. Am besten gefällt mir das Bild mit dem traurigen gelben Känguruh, zu dem sich ein roter Roboter gesellt. *Fehlgeburt. Kommt. Türken raus. Guten Morgen du Schöne. Mauern gilt nicht. Make love not war. Lieber dir selber treu als linientreu. Modell Deutschland. Free dope for everybody. Liebe lachen kämpfen. Haste mal ne Mark. Stell dir vor es ist Schule und keiner geht hin. Gefühl und Härte.* Schnitt. – Es ist sinnvoll, hinter diesem schon mittlerweile klassischen Spruch der Berliner Politszene einmal einzuhalten. Bei diesem Mauergang hab ich mehr auf die Korrespondenz zwischen Stadtteil und Spruch geachtet. Neubauviertel töten offensichtlich die Spraylust. Je mehr es ins Weichbild Kreuzberger Traditionsviertel hinein geht, desto munterer wird's auf der Mauer. Aber das ist die Oberfläche. Die Parolen der Stadtpolitik sind rarer geworden. 1981 erinnerte praktisch jeder Meter der Mauer an die Hausbesetzerszene. Für dieses kollektive Subjekt war die Mauer die ideale Projektionsleinwand. 1981 gab es etwa 150 besetzte Häuser. Jetzt sind es noch 19. Die Niederlage der Hausbesetzerbewegung hat auf der Mauer keine Spuren hinterlassen.







60

Überhaupt sind die Sprüche individualistischer geworden. Und auch ironischer. Privatheit manifestiert sich hier. Interessanterweise setzen sich weitaus mehr Sprüche mit der Mauer auseinander. Wenngleich die Sprüche zur Mauer kaum sprachliche Lichtblicke vermitteln. Meinen Lieblingsspruch möchte ich noch zitieren. In einer Umgebung vollendeter ästhetischer Tristesse mit Springer-Hochhaus, Brandmauern, Parkplatz, Ostberliner Hochhäusern liest man träumerisch auf der Mauer: *Jede Menge Architekten.* Architekten schaut auf diese Mauer und erbleicht! Dennoch, frohgestimmt hat mich – ich glaube, ich wiederhole mich – der Mauergang nicht. Und das nicht nur, weil so deutlich der Niedergang der politischen Szene abzulesen ist. Das ist ja immerhin noch ein Ausdruck. Aber die fortdauernde ästhetische Provokation der Mauer findet nur eine hilflose Antwort. Die Sprayer sind zu spontanen Kunsthistorikern der Postmoderne geworden: sie sprayen im Stil der New Yorker U-Bahn Sprayer. Das macht an manchen Stellen die Mauer zum reizvollen Graffiti-Ensemble. Aber es bedeutet auch den Abschied von einer eigenen Stadtkultur. Die namenlosen und perspektivlosen Jugendlichen der Bronx hatten sich unter Risiken über die U-Bahn-Wagen hergemacht. Sie haben ihren Namen vervielfältigt, verbreitet und in Bewegung gesetzt. Dasselbe in Berlin ist nichts anderes als ein Produkt der weltweiten Kunst-Industrie. Die Mauer spricht nicht mehr, sie präsentiert sich für die Foto-Linse. Deswegen hört auch hier die Sprache auf und ruft nach einem anderen Medium. Ich selbst springe über den Potsdamer Platz und finde mich im Wedding wieder.

Trauriger Wedding

Das größte Neubau- und Sanierungsgebiet Europas, der Wedding, der einstmals «rote Wedding» schließt im Süden mit der Bernauer Straße ab. Die südliche Straßenseite wiederum gehört zu Ost-Berlin. Die Bilder von der Bernauer Straße gingen 1961 durch die Weltpresse. Aus den Häusern der Ost-Berliner Seite sprangen die Menschen in die Freiheit, wenn ein Sprungtuch da war. Oder in den Tod. Diese Häuser gibt es nicht mehr. Hier steht der modernste Teil der Mauer. Das graue Betonband, das sich über die leichten Niveauunterschiede des Geländes dahinzieht, schließt auf eine keineswegs überraschende Weise die Sanierungsarchitektur ab. Die Architekten der «Neuen Heimat» müssen die Mauer als innerseelische Projektionswand in sich gehabt haben, als sie ihre urbanistischen Konzepte aufs Reißbrett warfen. Die sozialdemokratische Buntheit dieser großporigen Sozialwohnungsbaukolosse paßt ausgezeichnet in den betongrauen Rahmen. Nirgendwo sonst ist in Berlin so konsequent Geschichte abgetötet worden. Die baulichen Reste proletarischen Elends, Meyers Hinterhofflucht, die «Schrippenkirche» sind spurlos getilgt. Hier hat sich die Sehnsucht der 50er Jahre nach der farbenfrohen, sonnendurchfluteten Suburbia ungebrochen verwirklicht. So ist es dennoch die Mauer, die die ahistorische Einheit von Sanierung und Geschichtstilgung stört. Allerdings auf eine traurige Weise. Hier ist die Mauer eine deutschlandpolitische Wandtafel. *DDR = Staatsgefängnis. Ostberlin ein Scheißhaufen. Stein und Eisen bricht, nur die Mauer*



61





nicht! DDR = KZ. Fighting for the unification of Germany is like fucking for virginity. In dieser Tonart geht es das endlose Mauerband entlang. Dazwischen natürlich die Grüße der *Petes* und *Susies,* der *Pauls* und *Eves.* Nur vorsichtig mischen sich linke Gedankengänge zur gesamtdeutschen Lage ein. *Der Regen sauer fällt auf die Mauer.* Einer postuliert platt: *hüben und drüben dieselbe Scheiße.* Dazwischen grüßt der Graffiti-Stil der Bronx. Ich wehre mich gegen das nur zu stimmige Bild. Die Weddinger Mauer redet einfach am weitestgehend die antikommunistische Sprache. So platt kann doch der Zusammenhang von Architektur und politischem Bewußtsein nicht konstruiert werden. Sicher ist die Bernauer Straße ein «Muß» des Mauertourismus, sicher mögen diese Mauertouristen mit innerer Befriedigung von der Betonästhetik auf die inneren Verhältnisse der DDR schließen. Aber viele der Sprayarbeiten stammen zweifellos aus dem Viertel selbst. So drückt die Weddinger Mauer aus, wo seinerzeit die politische Kultur der ehemaligen Reichshauptstadt endgültig in der Frontstadtsanierung verschwand. Die alternative Kultur, die von fortschrittlichen sozialdemokratischen Technokraten so gehätschelte «zweite Kultur» kam nicht bis zum Wedding. Ob sie noch kommt, bezweifelt man in dieser ästhetischen Sackgasse. Vom Klo an die Mauer, der Aufbruch des

rebellischen Kritzelns an die Öffentlichkeit? Nein, dies hier sind die Klosprüche der gesamtdeutschen Situation. Völker kommt und seht, daß zum geteilten Deutschland niemand mehr was einfällt.

Dieser triste Abschluß hat mir erst einmal die Mauerspaziergänge vergällt. Außerdem, welcher Berliner geht schon zur Mauer? Die Mauer ist nur noch partiell Projektionswand kollektiver Vorgänge. Was soll aus der auffordernden Ästhetik der Mauer werden? Vielleicht könnte die Mauermalerei vom Senat subventioniert werden. Schließlich wird in Berlin vieles subventioniert. Der Berliner CDU-Senat liebäugelt ja ohnehin mit den «Neuen Wilden» in der Malerei. Da es gelungen ist, die Hausbesetzerbewegung zum Verstummen zu bringen, bedarf es ästhetischer Kompensation. Aber solcherlei Kunst an diesem gesamtdeutschen Objekt zu unterstützen, das traut sich ein CDU-Senat nie. Schon gar nicht unter Deutschlands blassestem Bürgermeister. Diepgen heißt er. So ist nicht zu erwarten, daß demnächst viel auf der Mauer passieren wird. Es wird nichts anderes übrig bleiben, als wieder drüber zu gucken.

Urs Tremp

Gedanken zu einer Inschrift auf der Berliner Mauer

Gibt es einen Unterschied zwischen *Glatt für alli* auf Zürcher Plakatwänden[24] und dem mit grobklotzigen Buchstaben auf die westliche Seite der Berliner Mauer gepinselten *Halt – hier endet die Freiheit?* Nun – beides ist Werbung und darum ein bißchen gelogen. So einfach nämlich ist es nicht: So gut Werbefachleute im Auftrag einer Einkaufszentrum-Direktion *Glatt für alli* kalauern können, so gut können Pinsler mit eingeschränkter – und darum auch aufgetragener – historischer Bildung «Halt – hier endet die Freiheit» auf die Mauer klotzen. So endgültig, wie es dasteht, gilt beides nicht.

Natürlich ist die Mauer – wie jede Mauer – ein Ärgernis. Ohne die Mauer aber wäre die jüngste Welteschichte wohl noch schlimmer dahergekommen.

Heute ist die Mauer vollgepinselt und vollgesprayt mit Sprüchen und Parolen. Politisches überwiegt. Zu jeder Tages- und Nachtzeit kann man – vor den Augen amerikanischer oder englischer Touristen – seine Ideologien oder seine dürftig auf eine Parole gebrachten Vorurteile auf dem Mauerwerk verewigen. Dies sollte eigentlich schon stutzig machen. Denn: Scheint es nicht so, als wäre man ganz froh, daß an dieser Grenze nicht etwas Schlimmeres begonnen hat?

Der Kalte Krieg findet hier zwar noch statt (wie neuerdings wieder überall) – doch verglichen mit Hetzreden führender Politiker wirkt der Verbalkrieg mit Pinseln und Spraydosen geradezu erleichternd harmlos. Und ich glaube, die Berliner sind froh, daß der Kalte Krieg an jenem 13. August 1961 – dem Tag, als die Mauer gebaut wurde – eine solche Wende genommen hat. Ein Krieg mit Kanonen und Atom-Raketen hätte die Stadt Berlin sicherlich mehr verschandelt als die – zugegeben – unansehnliche Mauer.

Wie war's denn damals gewesen? Kennedy war amerikanischer Präsident, und er wurde nicht müde, die Sicherung Berlins zur Sicherung des gesamten Westens hochzustilisieren. Westberlin, das war für Kennedy «eine Insel der Freiheit im Kommunismus». Das hat geblendet damals – die politische Realität allerdings war weniger beeindruckend: Die Bundesrepublik hatte einseitig die Währung reformiert, hatte in den Fünfziger Jahren – keine zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges – wieder eine schlagkräftige Armee auf die Beine gestellt und allen Ernstes von einer atomaren Bewaffnung eben dieser Armee gesprochen. Wegen des «Schocks vom 13. August» wurde und wird dies gerne vergessen – und so fällt es auch leicht, heute derart einfache Weltpolitik-Analysen auf die Mauer zu kleckern.

Es hatte damals nämlich – von sowjetischer Seite – auch andere Vorschläge gegeben: Noch 1958 hatte die Sowjetunion vorgeschlagen, Berlin zur entmilitarisierten Stadt zu erklären, in deren Angelegenheiten sich kein anderer Staat – auch keiner der beiden deutschen – einzumischen habe. Adenauer und seine Kollegen lehnten ab.

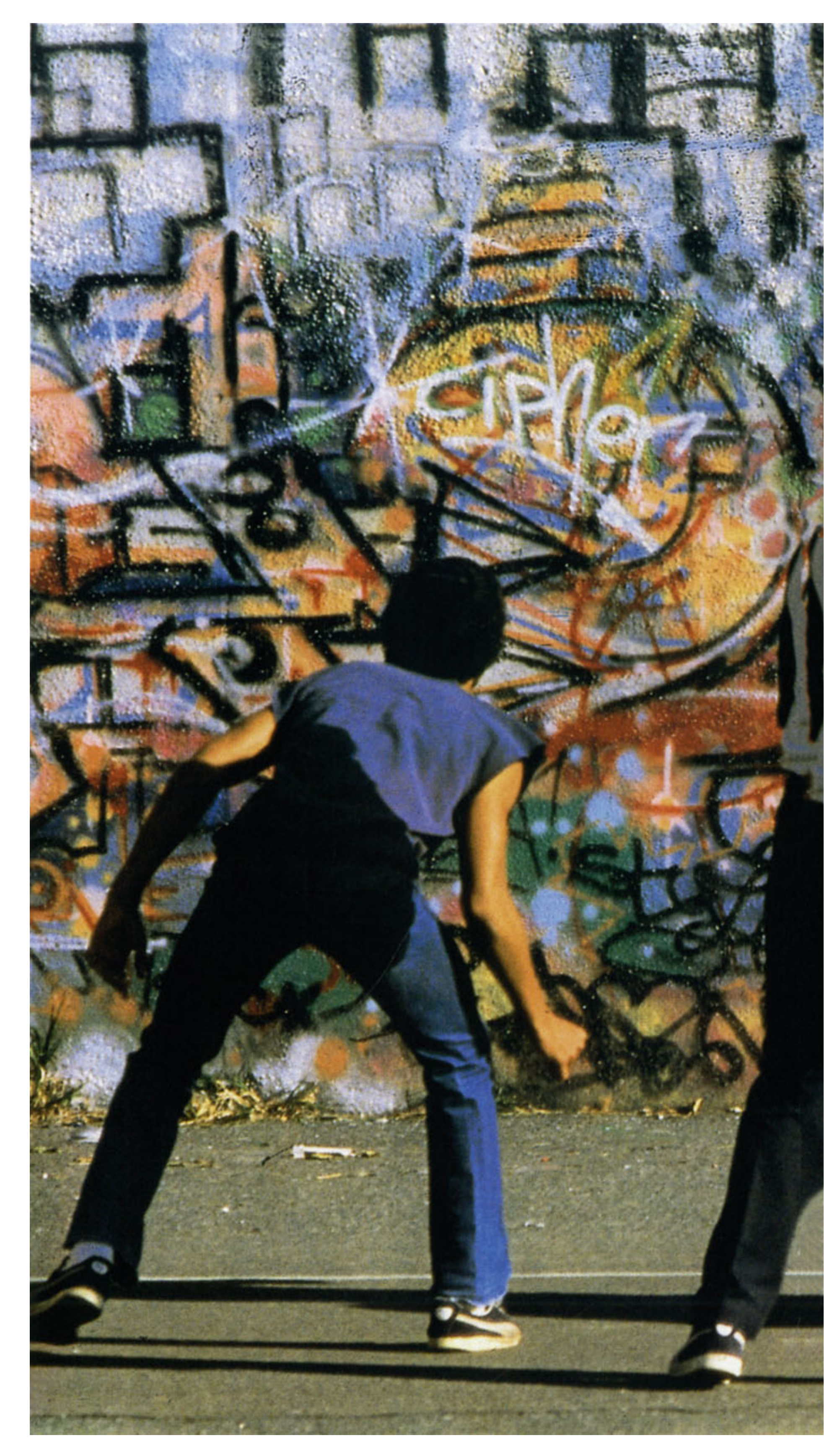
Nun gut: Die Geschichte hat uns dann den 13. August beschert – und damit die Mauer. Und was man in einer ersten Entrüstungswelle bei uns im Westen als Verschärfung des Kalten Krieges bezeichnete, erwies sich mehr und mehr als Beginn einer merklichen Entschärfung der Ost-West-Beziehungen – als Beginn einer langsam aber sicher akzeptierten Koexistenz der beiden Supermächte.

So steht denn wohl die Mauer – zwar auch als Symbol dafür, daß man damals nicht fähig war, besseres als die Mauer zu schaffen – eben dafür, daß es hätte schlimmer kommen können. Und so angeschaut, ist der Werbeslogan «Halt – hier endet die Freiheit» wohl im ersten Moment einsichtig – aber eben nicht ganz wahr … So gut man bei uns glauben kann, «Glatt» sei wirklich *Glatt für alli* – als ob ein Einkaufszentrum die höchste Erfüllung menschlicher Sehnsüchte sein könnte.

NEW YORK: BLACK GRAFFITI

Ein Wissenschaftler, ich traf ihn auf einer Modeschau, erzählte mir, die Insel Manhattan besitze das größte elektromagnetische Feld der Erde, weil sie aus einem massiven Granitblock bestehe, aus dem riesige Türme aus Glas und Stahl herausragen. Die ganze Elektrizität in der Luft fange sich, sagte er, zwischen den Wolkenkratzern und wirke zusammen mit all der Elektrizität im Granit, mit der von den Subways, den Telefondrähten, den Dampfheizungsrohren, den Neonreklamen und bilde so die am stärksten elektrisch aufgeladene Atmosphäre auf unserem Globus.

Andy Warhol





64
Malerei (Graffiti), Musik (Rap) und Tanz (Hip Hop) sind untrennbar miteinander verbunden und gehören fest zum New Yorker Straßenbild.

New York, insbesondere das Insel-Stadtviertel Manhattan, kristallisiert sich mehr und mehr zum Kultur-Mekka der Graffitisten heraus. Wie eine Tätowierung zieht sich die vergeblich verfolgte, wilde Malerei von Wänden über Fenster, Türen und Scheiben der Subway-Wagen bis über die Mauern und Flächen der City. Einst traten sie individuell in Erscheinung, die Graffiti-Schreiber, heute sind sie in Writer-Crews oder -Gangs organisiert und führen mit ihren in riesengroßen Lettern praktizierten U-Bahn-Graffiti der Stadt überdeutlich die Beweise ihrer Existenz vor Augen. Graffiti von U-Bahn-Sprühern wurden unterdessen als Mode entdeckt. Sie präsentieren sich als Leinwand-Sprüharbeiten in Galerien einem formschicken Publikum, das Bankerallüren zu entwickeln weiß, wenn es um den Erwerb eines dieser hochdotierten Sammlerobjekte geht. Die Protagonisten im Kampf um die Domäne im Graffiti-Kunstmarkt sind einmal mehr die Schwarzen, die hierin ein weiteres Mittel ihres kulturellen Überlebens sehen.

Black Graffiti

Schwarz wie Pech oder braun wie Milchkaffee, jedoch immer dunkel, katzenartig und mit einer Ladung Sex-Appeal: the black people of New York. Nachdem sie die Welt der Musik und des Tanzes erobert haben, sind sie im Begriff, die neuen Stars des Kunstmarktes zu werden. Zuerst Graffiti an den Zügen der U-Bahn, dann die Graffiti in den Straßen; jetzt füllen ihre Leinwand-Graffiti die Wände von renomierten Art Galleries und prangen auf den Titelseiten der elegantesten Magazine New Yorks. Der neue Stil, der sogar auf die klassischen Rituale der Kunstszene abgefärbt hat, stammt von ihnen, den Schwarzen: Rap Music, Straßentänzer, Break und Electric Boogie Dancers begleiten spontan die Zauberer der Spraydose und bilden einen faszinierenden, ein wenig neotribalen Rahmen zur superzivilisierten Megalopolis des Business. «Opening-Parties» und improvisierte Shows, Sprechgesang-Lesungen, Getanztes, alles mit musikalischem Guß präsentiert, ersetzen monotone und rigide Kunstgalerie-Vernissagen.

Heute läßt sich eine große Anzahl Amerikaner eines Besseren belehren: Graffiti sind o. k., solange sie auf Leinwand produziert werden und nicht urbane Zonen verunstalten. Nach Jahren voller Verleumdungen an die Adresse dieses Phänomens wildwuchernden, metropolitanen Vandalismus, der er heute geworden ist und nun neues Motiv für Hochmut innerhalb der amerikanischen Gesellschaft, ist den Leuten nichts anderes übrig geblieben, als sich den Gesetzen des Marktes zu beugen. Jene Schmähworte, die New York City Tonnen weißer Farbe gekostet haben, um übertüncht zu werden und um wieder reinliche Wände und Verkehrsbetriebe herzustellen, gerade jene Graffiti haben New York das Etikett verpaßt, als Metropolis der Medien und der bildenden Künste wieder auferstanden zu sein: New York, the artistic capital of the western world.

Der Finsternis und der Anonymität der Subway-Serpentinen entstiegen, ließen sich die Graffiti der schwarzen Künstler im internationalen Kunstmarkt in hochverzinsbare Dollars ummünzen. Die Graffitisten, über Jahre hinweg von Polizisten verfolgt und gehetzt vom Angsttrauma einer Verhaftung, nun zu müde, mit ihren Spraydosen unter Tage zu steigen, arbeiten mittlerweile bei Tageslicht in mondän eingerichteten Lofts; vornehme Galeristen, Sammler und Museumsdirektoren zählen zu ihren treuesten Kunden.

Der Aufstieg der Neger hat vor etwa 10 Jahren begonnen, als sich anonyme Farbige entschlossen, aus dem Magma der Ghettos aufzutauchen, um mit ihren Unterschriften, «tags», wie sie im slang genannt werden, die Wände der Subway-Wagen und die Mauern in der Peripherie New Yorks, in Brooklyn und in der South Bronx zu verunzieren. Dereinst wie heute verstand sich das demonstrative Anbringen der Unterschrift, das Hinterlassen eines persönlichen Zeichens als verzweifelter Versuch einer Kommunikation, das heißt, im Innern der «kommunikativsten Gesellschaft der Welt» Gehör zu finden. Das mass-media Land No. 1, die USA, hat seit jeher andersartigen nationalen Gemeinschaften den Zugang zu etablierten Informationskanälen versperrt, trotz der Größe der communities und deren Drang nach Kommunikation und Selbstdarstellung.

Die Schwarzen, darunter viele Analphabeten, der wabernden Bildsprache und den im elektronischen Stromimpuls fließenden Nachrichten ausgesetzt, wollten lediglich den verheißenen Genuß von Glanz und Gloria erleben, den ihnen die Massenmedien vorgaukeln. Da sie keine Aussicht hatten, ihr message entlang kathodischen Röhren fließen zu lassen, entschlossen sie sich, sie in und an den Waggons der Untergrundbahn zu verwirklichen. Von den Frontseiten der Zeitungen verbannt, begnügten sie sich, die Wände der Stadt ihr eigen zu nennen. Sie sehnten sich nach Ruhm und Dolce vita, wurden auch bekannt – bloß mit dem Unterschied, daß Sie als kriminelle Malavitosi behandelt wurden.

Ja, ‹die Schwarzen wollen nur spielen›. Ein Spiel mit den Medien und mit der Gesellschaft. Den Graffitismus verstanden sie als Herausforderung und umkämpftes Terrain, sowie als Mittel, um im Innern der eigenen community Prestige und Ehre zu erlangen. Die Schwarzen kämpften einen bis zum Letzten geführten Emanzipationskrieg. Ihre scharfkantigen Waffen waren eine durch persönlichen Stil und Werte geprägte sophistische Sprache. Eine rigorose Auslese von Siegern und Besiegten, Chefs und Untergebenen, Verdienstordentragenden und schmachvoll Entwürdigten, Helden und Feiglingen blieb übrig. Das Ritual spielte sich nach einem traditionellen, innerhalb der Gruppe fix geregelten Ehrenkodex ab. Die farbigen Jugendlichen wollten sich vor ihrer Gruppe Achtung verschaffen, wobei sie als Nachweis Geschicklichkeit, Stärke, Wagemut und Bekanntheit anführten. Urbanê Ghettos und die stickigen, verdreckten Tunnels der Subway waren gleichzeitig offenes Spielfeld und Ort der Kampfhandlungen, wobei die Gegner – wie bei Videogames – mit vollem Einsatz von Kopf und Körper ins Rennen gehen. Das Spiel wird von Mal zu Mal komplexer und schwieriger und verlangt demzufolge neue Regeln.

Kräfteraubende Anstrengungen und eine immer aufs neue geprüfte Kunstfertigkeit werden von den Helden des Graffito verlangt; als «king» muß der Beweis erbracht werden, daß man sich den Titel verdient hat. Megalomanie genügt heute nicht mehr. Anfangs durch die

Menge der Unterschriften oder Dimension der Graffiti in den Vordergrund getreten, muß man mittlerweile durch Originalität und Außergewöhnliches verblüffen, um die Konkurrenz ausstechen zu können. Ebenso zählt für Graffiti-Sprayer die Maxime, als Zeichen der Anerkennung und des Prestiges, offiziellen Eintritt in die Kunstgalerien und in die Museen zu erhalten.

Bis vor einigen Jahren genügte es, wenn das Fernsehen oder eine Tageszeitung ein Graffito ablichtete, das rein zufällig den Hintergrund eines Verbrechens oder eines Unglücks abgab. Der Urheber schoß unverzüglich an die Spitze der Ranglisten. Von größerem Vorteil war es, wenn eines dieser Werke als Kulisse in einem Erfolgsfilm erschien, wie zum Beispiel in den Filmen «Saturday Night Fever» und «The Exorcist». Erstrebenswert heute dagegen ist ein Artikel im «Artforum» und eine Ausstellung im Museum of Modern Art.

Immer häufiger erscheinen Berichte im «Artforum». Gewiß wird der Tag nicht weit sein, an dem die Graffitisten mit allen Ehren ihren Einzug in die offiziellen Kunststätten, die Museen, feiern werden; sicher an der Seite von Pollack und der Pop Art, für deren Erben sie gehalten werden. Einige unter ihnen sind bereits zu den Königen der am meisten «en vogue» stehenden Galerien New Yorks erkoren worden, wie z.B. der Fashion Moda,

65
New York U-Bahn-Graffiti: Wildwuchernder, metropolitanischer Vandalismus.



«Aufgewachsen in einer Stadt, geprägt von wirtschaftlicher Misere, Kriminalität und Arbeitslosigkeit, verspürte ich das Bedürfnis, meine Umgebung zu verschönern. Als ich älter und reifer wurde und die Welt sich vor mir öffnete, hatte ich immer noch dieses Bedürfnis, etwas zu schaffen, nur auf einer viel breiteren Ebene. Indem ich das realisiere, was ich mir vorgenommen habe, nämlich meine Arbeit so zu verbreiten, daß Tausende davon betroffen sind, setze ich mein Ziel fort, aber in einem kleineren Rahmen. Meine Kunst spiegelt mein Interesse für Film, Tanz, Comics wider und die tagtäglichen Erfahrungen mit der Stadt, die mich seit vielen Jahren beschäftigen.»

«Daze»

Tony Shafranzi und Fun Gallery. Solche Galeristen haben es mit viel Geschick und Spürsinn verstanden, rechtzeitig ihre Hände auf die «Enfants prodiges» (alles sehr junge Menschen zwischen sechzehn und fünfundzwanzig Jahren) der Spraydose zu legen. Sich über Jahre hinweg an der Schwelle der Existenz haltend, nie den Mut zum Wagnis verlierend, haben die «kids of graffiti» der Fama der weißen Artisten arg zugesetzt. Auch «bigs» wie Julian Schnabel, Robert Longo und David Salle, obwohl sie von mächtigen Maklern wie Leo Castelli unterstützt werden, bekamen das zu spüren.

Die Schwarzen sind unbarmherzig beim Vergeben des Stempels «bad style», schlechter Stil, für die als ungenügend und mißglückt bezeichneten Werke; ohne Unterschied, ob diese einem Mitglied der farbigen Gemeinschaft gehören oder einem renommierten Produktionsatelier der Weißen entstammen. Die weißen Künstler, den Respekt und die Bewunderung der Schwarzen suchend, müssen sich mit etwas Besonderem hervortun, um als Gleichwertige akzeptiert zu werden. Mit ihren Spraydosen müssen sie sich in Wettkämpfen messen, wo Geschicklichkeit, Meisterhaftigkeit, Technik und Können verlangt werden. Die einzigen weißen Künstler, die einer Wertschätzung für würdig gehalten werden, sind diejenigen, die den Mut aufbringen die Rauschparanoia der Tunnels, der Fluchten, der Verhaftungen und der Abenteuer mit den Schwarzen zu teilen.

Keith Haring und Kenny Scharf sind die bekanntesten und auch die einzigen, die es verdienen im gleichen Atemzug mit den Schwarzen genannt zu werden. Gemeinsam mit ihren farbigen Kollegen haben sie draußen in der Peripherie den grauen Alltag als einen Kampf um ihre Existenz und ihre soziale Mündigkeit körpernah erlebt. Wei-



66
Ein herausragendes Beispiel für die fast grenzenlose Phantasie der Sprayer. Dabei gibt es auch – wie auf dem U-Bahn-Wagen – Graffiti-Kritik (von Lee Quinones) an Graffiti-Gegnern.

67
«Subway Yard After Dark»: Allnächtlicher Guerilla-Krieg der amerikanischen Jugendlichen mit der Sprühdosen-Waffe.



tere weiße Künstler, die sich einen Namen in der Szene verschaffen konnten, sind: John Ahearn, der in die South Bronx gezogen ist, um, wie er selbst sagt, «tagtäglich das physische, reale Risiko zu leben, daß dich jeder ohne äußeren Anlaß umbringen könnte». Er ist Schöpfer ergreifender, maßstabsgetreuer Gipsbüsten von Farbigen; Justen Ladda, Autor von epischen Wandgemälden in der South Bronx; und Judy Rifka, die korrosive Zeichen auf Leinwand malt und zernagte Farben produziert, die dem zu begierigen und zu schnellen Verschlingen einer Lektüre gleichen.

Mehr als nur ein Spiel um Kunst, ein verzweifelter Kampf ums Überleben innerhalb der Kultur wird vollzogen. Wer sind die «Supermänner», die diese nach schwarzem Maßstab angesetzte harte Selektion überleben? Jean Michel-Basquiat (Untergrund-Deckname Samo) aus Brooklyn war der erste farbige Künstler, der das Ghetto der Anonymität verließ und sich als erfolgreicher Künstler in den Galerien durchsetzen konnte. Jean Michel verdankt einen Teil seines Glücks der Mäzen-Galeristin Annina Nosei, die ihn im Kellergeschoß ihrer Galerie an der Prince Street im Stadtviertel Soho (so genannt, weil es «south of Houston Street» liegt) beherbergte, ihm einen geschlossenen Raum zum Arbeiten und einen Ausstellungsraum anbot, der dem Publikum frei zugänglich war. Neben seiner Tätigkeit für die Fun Gallery und für die Galerie von Tony Shafranzi; reproduziert Michel auch weiterhin sein Erkennungszeichen, eine Krone mit dem darunterstehenden Wort «Tar», an Palisaden und Wände der Lower East Side. Das Wort «Tar» bedeutet Teer. Michel wählte das Wort als Symbol, um nachdrücklich und ohne große Umschweife den Triumph der Farbe «Schwarz» zu zelebrieren: schwarz wie Pech und wie seine eigene Haut. Seine

Unterschrift gibt einem neuen rassischen Stolz der Schwarzen Ausdruck.

Futura 2000, der als «Kandinsky» der Graffiti-Bewegung bezeichnet wurde, ist ein anderer der neuen, glanzvollen Namen. Er ist unter seinesgleichen vielleicht der in internationalen Kunstkreisen am besten Integrierte. Seine Bibliographie ist mittlerweile reich an Rezensionen und an Berichten der um die ganze Welt verstreuten Ausstellungen: in Amsterdam (wo gleich zwei Galerien entstanden sind, die sich auf Graffiti spezialisiert haben: die «American Graffiti» – heute Barbara Farber, und die «Yaki Kornblit»), in London, Paris und Tokio. Futura hat auch mit der berühmten Rock-Gruppe «The Clash» zusammengearbeitet. Das letzte Album der Band, «Combat Rock», ist das Resultat der gemeinsamen Arbeit. Auf Tourneen betreut Futura die Szenographie der Rapper Bands, der Smurfin', Break und Electric Boogie Dancers (die neu arrivierten Hauptdarsteller des schwarzen Tanzes und der schwarzen Musik).

Futura (bürgerlich Leonard McGurr) lebt in einer ehemaligen Schwimmbadfabrik im New Yorker Stadtviertel Brooklyn. Ein Zuhause unter einem Dach, das eine hunderte von Quadratmeter große mit technologischem Unrat und Industrieabfall übersäte Oberfläche bedeckt. Die Fabrik weist verzweigte Tunnels wie die Subwaylabyrinthe und Schlangenwindungen auf – den Korridoren von alten gotischen Schlössern ähnlich. Futura hat eine Art postnuklearer Science-Fiction-Kunst erfunden, die mittels Übermittlung von energie-magnetischen Strahlen dem Alltag entnommenen Formen etwas Außergewöhnliches verleiht.

Rammellzee, 25, zählt zu den interessantesten Entdeckungen, die aus den nicht quartierbeschränkten Kämpfen hervorgingen. Abgesehen von Farbgefechten wird unweigerlich auch mit der Intelligenz als Waffe gekämpft. Er ist der erste Theoretiker des Graffitismus, der erste Philosoph dieser neuen Form von metropolitanisch visuellem Schreiben. Rammellzee hat ein gewissenhaft verfaßtes Pamphlet geschrieben, in welchem er sich selbst und die Mitglieder seiner Gruppe beschwört, die eiserne Disziplin des Stils beizubehalten. Seine Definition dafür lautet: gotischer Futurismus oder ikonoklastrischer Panzerismus; von der öffentlichen Meinung jedoch verachtend zum «wild style», wilder Stil, degradiert. «Während wir die Wagen der Subway beschrieben, nahmen wir wahr, daß unser Stil mit der Zeit immer disziplinierter wurde. Also beschlossen wir, die ganze Sache zu disziplinieren. Wir bemerkten bald, daß das uns von den Leuten angeheftete Etikett der «Graffiti», was in etwa «scribble-scrabbling», kritzeln-klecksen, bedeutet, nicht wir gewählt hatten und uns überhaupt nicht genehm war. Deshalb fragten wir uns: Schreiben, okay, aber was Schreiben? Was Schreiben wir denn eigentlich? Alsdann deuteten wir unser Schreiben als ikonoklastrischen Panzerismus. Das, was wir schreiben, kommt der Bedeutung eines militärischen Rüstungsgutes gleich – ein Bilden von Symbolen der Zerstörung und des Todes. Der Zerstörung des Alphabets. Der Tod des Wörterbuches. Dem Resultat unseres Tuns lag die Erinnerung zugrunde, die noch konservierte Erinnerung an die Tunnels, Dunkelheit, Ratten, Polizisten, an das Geleise des Todes und an die Scheiße.»

Rammellzee's Gang, die einer streng hierarchischen Organisation unterliegt, zählt drei weitere junge schwarze Künstler: A One, Koor-B One, Toxic-C One, die auf die Verteidigung und Aufrüstung der Buchstaben A, B, C bedacht sind. Die Lettern, einer apokalyptischen Vision dieser Graffitisten verfallen, bepanzern sich mit Bildern, bewaffnen sich mit militärischen Symbolen und tarnen sich wie die Stahlhäute von Panzern und die Uniformen von Soldaten. Ein Versteckspiel mit unkenntlichem Sinn. Die neue Sprache schleicht sich listig und heimlich zwischen die Zeilen der offiziellen Kommunikation ein, während sie sie, einem gegnerischen Überraschungsangriff gleichend, an den Wurzeln packt. Viele Amerikaner, auch Intellektuelle, gestehen ein, die komplexe Symbolik Rammellzee's nicht zu verstehen, obschon sie sie fasziniert. In Rammellzee's Werken und denen der drei seiner Crew werden, nebst den bedrohlichen Formen der Panzer, der Atomraketen und der mittelalterlichen Pfeile, auch beruhigendere Erscheinungen von Dekors, Arabesken und Comics übernommen. Alle Waffen und Mittel sind gut genug, um das Schreiben zu seiner phantasievollen und ursprünglichen Natur zurückzuführen. Der Krieg wird auf der Ebene der Metapher und des Wagnisses gespielt und zielt darauf ab, seine Helden neue Höhen des Prestiges und Rekorde der Überlegenheit erringen zu lassen. Auch wenn das Spiel vage Züge eines echten Krieges annimmt, weiß man, daß die Sprache seit jeher eine machtvolle Waffe in den Händen derjenigen darstellt, die sie besitzen. «Ja, es handelt sich um einen echten Krieg», meint A One alias Anthony Clark gelassen, «es ist der Krieg der bewaffneten Buchstaben gegen die anderen Buchstaben; auch wenn es kein Krieg ist wie zwischen zwei rivalisierenden Gruppen, oder wie zwischen den Menschen auf der Straße. Wahr ist hingegen, daß in der Vergangenheit Menschen wirklich – infolge von Buchstaben – Krieg geführt haben in den Straßen. Es kann sein, daß in Zukunft Menschen wiederum – immer infolge von Buchstaben – in den Straßen kämpfen werden.»

Wer in letzter Zeit New York bereist hat, wird die schwarzen Schattenmänner von Richard Hambleton kaum übersehen haben. Der schlacksige, hagere 30jährige New Yorker Straßenkünstler kleidet sich

mit Vorliebe schwarz und projeziert seine innere Zuneigung zu dieser mystischen Farbe in Form von gepinselten Silhouetten menschlicher Körper an die Wände Manhattans. Seine Schattenmänner krabbeln Hausfassaden empor und erinnern an die Comic strip-Erscheinung «Spider Man». Sie lugen aus Hauseingängen, tummeln sich auf Parkplätzen, andere lauern drohend hinter verwinkelten Ecken, wieder andere setzen zum Sprung an.

«Nightlife», Nachtleben, betitelt Richard Hambleton seine Schöpfungen, während der Volksmund einen anderen Namen für die schwarzen Gestalten gefunden hat, nämlich «Shadow Men». In einem Interview macht Hambleton deutlich, daß es ihm um mehr geht, als sein Revier in New York mit Farbklecksen zu markieren: «Ich pinsle nicht einfach drauf los», erklärte er. «Es ist mir ein Anliegen, daß meine Figuren ins New Yorker Straßenleben passen. Die Stadt ist nicht einfach Hintergrund, sie ist Teil meiner ganzen Malerei. Ich will nicht Aufmerksamkeit erregen, ich will, daß die Passanten New York intensiver erleben.» «Hambletons Figuren prägen sich ein», lobt das Szene-Blatt «Village Voice». Seine Figuren fanden nicht nur unter Kritikern Freunde; ein unbekannter Kreidezeichner, den Spuren Hambletons folgend, verzierte sie systematisch mit lachenden Gesichtern und langen, insektenartigen Antennen. Andere Hambleton-Epigonen umgaben die «Shadow Men» mit rosa Schuhschachteln ähnlichen, gesprühten Quadraten und Rechtecken. Seit neuestem malt Richard Hambleton schwarze, aufwiehernde Pferde.

Inmitten der verschlissenen Landschaft der Lower East Side, zwischen zugemauerten Fenstern und Türen, bröckelndem Putz, Reihen heruntergekommener Wohnblöcke, zwischen Müll und Idylle stoßen wir auf Lee Quinones. «Art Forum»-Kritiker René Picard lobt ihn als Seher und Propheten und schreibt: «Die Art, wie er Farben mischt, wie er den widerspenstigen Sprühknopf von Rustoleum-Dosen betätigt (‹Silent Thunder› nennen sie die Kenner), versetzt ihn in eine Klasse für sich». Lee Quinones Leinwand-Sprayarbeiten erfreuen sich einer regen Nachfrage. Kunsthändler und Museen in Deutschland, Holland und Italien bemühen sich um seine Bilder. Trotz seines schnellen Aufstiegs besinnt er sich auf sein Schaffen. «Meine Bilder», erklärte er einer Reporterin, «gehören eigentlich gar nicht in die Kunstwelt, wo alles durch den Kopf und ums Geld geht. Meine Bilder haben mit meiner Erfahrung und mit der Straße zu tun. Da ist viel Bewegung, Geräusch und Speed drin. Die Leute auf der Straße verstehen das. Die verstehen das mit dem Gefühl. Ich spreche für viele, die das selbst nicht tun können. Deshalb muß ich auch immer wieder zurück zu den Wänden der Lower East Side.»

Diese Aussage überrascht, da von den meisten Graffiti-Größen, so z.B. von Rammellzee und seiner Gang des ikonoklastrischen Panzerismus, keiner mehr die Subway frequentiert. Das Engagement der frühen Jahre schwindet: sobald ein amerikanischer Graffiti-Künstler wirklich erfolgreich ist, hört er auf, auf die Straße zu gehen; er bleibt zuhause, malt und verdient Geld. Donald Baechler, Newcomer im Kreis der New Yorker Maler-Bohème, formulierte es in einem Interview: «In N.Y. wäre es ein Zeichen von Schwäche, wenn du als erfolgreicher Maler noch ausgehst!» Lee Quinones, der seit seinem Auftritt im Film «Wild Style» zur Ayatollah-Figur für manchen graffitisprühenden Jugendlichen wurde, bekennt seine Star-Allüren offen: «Meine Vergangenheit langweilt mich. Ich will nicht ein Graffiti-Künstler, sondern einfach ein Künstler sein.» Diese – wenn auch bescheidene – Überheblichkeit ist als Folge seines rapiden Aufstiegs zu deuten und weist auf einen allgegenwärtigen Trend hin, dem immer mehr Graffiti-Sprayer folgen, die es bis zu einer Galerie-Ausstellung gebracht haben: nämlich den Wunsch, einer «elitären» Künstlerbewegung anzugehören und das Omen «Graffiti», die Basis ihrer Kreativität, endgültig abzuschütteln.

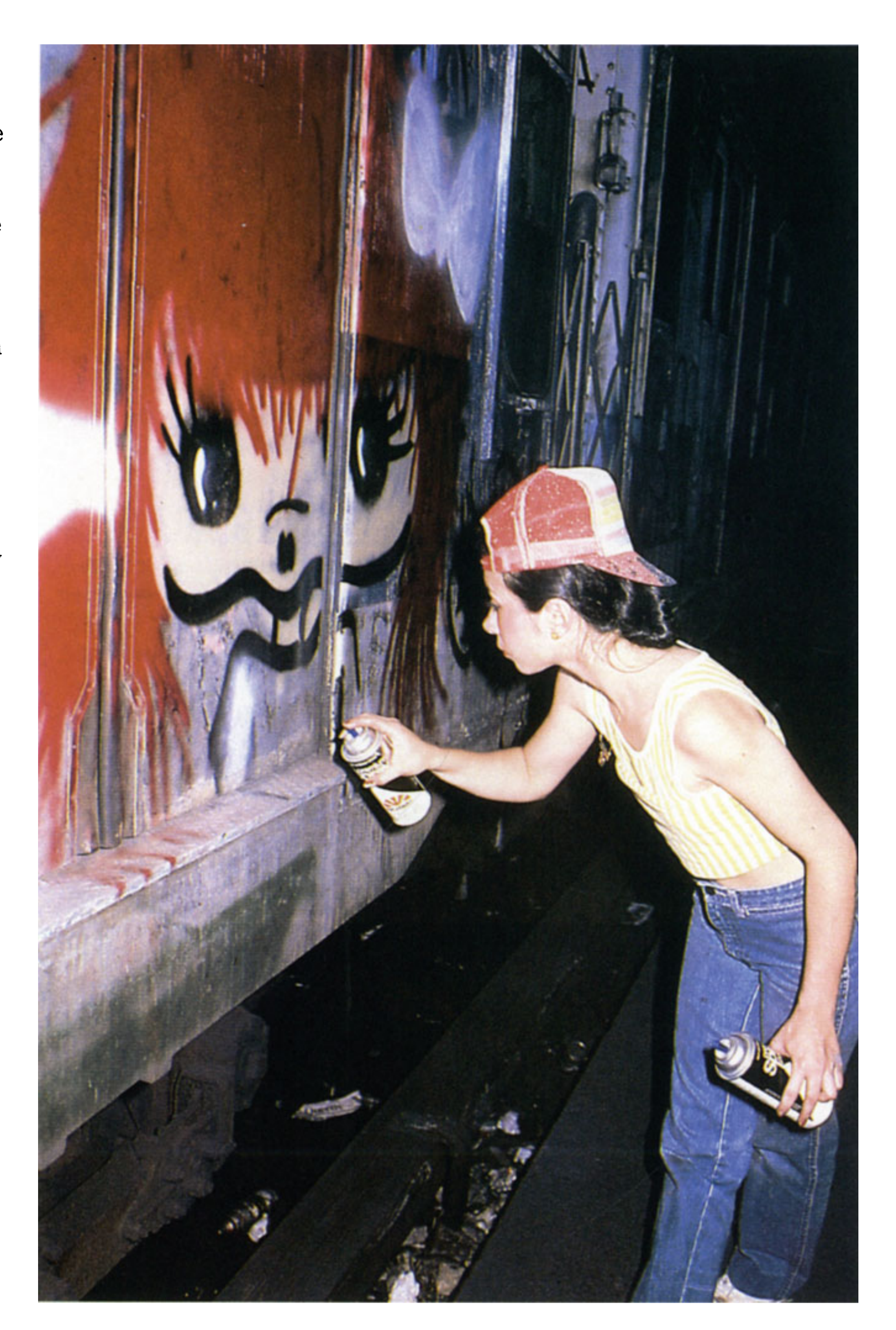
Den Graffiti-Dschungel der U-Bahn-Stationen verlassend, machen viele Sprühdosen-Kids fleißig mit beim Run auf die neuen Quartiere: East Village, Lower East Side und Tribeca. Immer größer wird die Fluchtbewegung, denn immer mehr erhoffen, sich einen Platz an der Sonne zu ergattern und sich zu Lee Quinones Artgenossen zählen zu dürfen. Michael Stewart, 25, Graffiti-Künstler, Discjockey und Fotomodell, war einer dieser Frontkämpfer. Im letzten Oktober lieferte die Polizei den Graffiti-Schreiber schwer verletzt im Bellevue-Hospital ein, nachdem sie ihn als «Schmierfinken beim Zeichnen auf U-Bahn-Wänden hopsgenommen» hatte. 14 Tage später starb er an «Herzversagen», so lautet die offizielle Version. Als die Nachricht das Dojo Restaurant im East Village erreichte, hieß es, «gekillt» von den Cops. Die Rechtsanwälte Louis C. Jones und Machel W. Warren aus Brooklyn behaupten, «glatter Mord, Stewart wurde im Patrouillenwagen stranguliert». Michael Stewart war Schwarzer. Um mindestens die medizinischen Gutachten und den bevorstehenden Prozeß finanziell tragen zu helfen, haben Künstler wie Christo, Andy Warhol, Francesco Clemente, Jean Michel-Basquiat, Julian Schnabel, Rainer Fetting, Claes Oldenburg, Keith Haring und Kenny Scharf durch Bilderspenden schon 120000 Dollar beigesteuert.

Die einen kämpfen um territorialen Besitz, um die Kontrolle eines Zuges oder gar einer ganzen Linie und benennen sich nach Gang-Manier etwa «The Deadly Squad»! Statt mit Messern, Schlagstöcken und Pistolen versuchen nun vor allem junge Schwarze und Hispano-

Amerikaner aus den Slums, sich mit unblutigen und weniger fatalen Waffen kaltzustellen. Sie formieren sich in Crews und tragen Namen wie «The Deadly Type», «MtINC» (Mad Tags Incorporated), «Bronx Artists», «Vandals in Control», «United Graffiti Artist» usw. Letztere sind schon seit 1972 bekannt. Die «New York Times» berichtete und das Fernsehen kam, als eine Handvoll Graffiti-Künstler dieser Crew in einem Ballett der Choreografin Twyla Tharp mitwirkten: Während der Tanzdarbietung sprühten sie im Hintergrund Bilder. Mit der Sprühdosen-Waffe fällt Nacht für Nacht ein jugendliches Guerilla-Heer in den U-Bahn-Depots über die geparkten Subway-Wagen her und verwandelt sie in rollende Graffiti. Die Graffiti-Manie, die bei den Unterschicht-Kindern grassiert, läßt kaum einen Wagen unbehelligt. Verständlich ist auch, daß Graffiti-Schreiber ihre Utensilien zusammenklauen müssen, denn um einen ganzen U-Bahn-Wagen zu besprühen, was circa drei bis vier Stunden Arbeit in Anspruch nimmt, braucht es 25–50 Krylon-Farbsprühdosen zu je 4 Dollar das Stück.

Wenn im mitgeführten «ghetto blaster» Musik von «Afrika Bambaataa & The Jazzy 5» oder «Grandmaster Flash And The Furious Five» dröhnt, wenn Rapper mit schnellem Reim und scharfem Sprechgesang zum schwarzen Funk-Beat reden und die Break-Dance-Gruppe «The Rock Steady Crew» ihre Tanz-Akrobatik vollführt, wenn auf den Straßen der Hip-Hop getanzt wird und Graffiti-Schreiber ihren illegalen Dienst verrichten, dann zeigt sich die neue Straßen-Subkultur von ihrer besten Seite. Zu all dem gibt es sogar zwei Dokumentarspielfilme: «Wild Style» von Charlie Ahearn und «Style Wars» von Henri Chalfont. Im Film «Wild Style», der in einer Kritik den Titel «Dokument der Ghetto-Kunst» davontrug, spielt Lee Quinones den puertoricanischen Graffiti-Künstler Zoro, der es versteht, im Kopf seine Figuren vorzuskizzieren und bei der Arbeit in den finsteren Subway-Yards seine Kunstwerke, sowohl in der Form als auch in der Farbkomposition, frei aus dem Gedächfnis an die Wände der U-Bahn-Wagen zu sprühen. Rammellzee's Auftritt vor einem kreischenden, freaky-flippigen Publikum im Amphitheatre zählt zu den Glanzmomenten des Films und vermittelt das cool-groovy Feeling der Musik, der Leute, der Atmosphäre und der riesen Party bis hinein in den Kinosessel.

Die Leinwand wird von neuen Graffiti-Größen beherrscht, wie Lady Pink alias Sandra Fabara (eine der wenigen Frauen unter den Graffitisten), Zephyr, Crash, Daze, Fab 5 Freddy und von vielen Aufsteigern aus der Rap-, Scratch- und Break-Szene: Chief Rocker Busy Bee, Double Trouble, Rodney Cee, Kevie Kev Rocknell, Grand Wizard Theodore, Grand Master Caz, um nur einige zu nennen. Und einmal mehr die Rock Steady Crew, deren Break-Tänzer mit ihren Kopfpirouet-









68
«Subway Yard After Dark»: Graffiti-Künstlerin Lady Pink alias Sandra Fabara mit der Sprühdose an der Arbeit.

69
Wände von Sportfeldern sind für Graffiti-Sprüher ein sehr beliebter Malgrund. Die Kommunikationslust jugendlicher Künstler manifestiert sich in Form von kunstvollen Graphismen.

70
Bodybuilding und Graffiti. Beides Wege, die jungen Schwarzen und Puertorikanern dazu dienen, den Ausbruch aus der Namenlosigkeit zu versuchen.

71
Richard Hambletons hockende, lauernde, springende Schattenmänner sind in den Straßen New Yorks allgegenwärtig. «Es ist mir ein Anliegen, daß meine Figuren ins Straßenbild passen. Ich will, daß die Passanten New York intensiver erleben», sagt Hambleton.

ten bereits in «Flashdance» zu sehen waren. Was sie dort in einer kurzen Sequenz darboten, erlebt man nun in voller Länge.

Während Zoro sich vom Kunstbetrieb, der inzwischen die Graffiti-Kultur der Ghetto-Kinder als profitables Machwerk erkannt hat, nicht vereinnahmen läßt, ist es in Wirklichkeit um manchen Graffiti-Künstler schon längst geschehen. Auch der italienische Modeschöpfer Elio Fiorucci hat die Bedeutung der Graffiti-Kultur früh erkannt und es verstanden, was aus dem Ghetto stammt, für seine Zwecke umzumünzen. «Die Mode entsteht in den Straßen», sagt er, «und was entstammt mehr den Straßen als die Graffiti? So haben wir den 26jährigen Keith Haring gefragt, für uns ein T-Shirt zu zeichnen. Mehr Kultur, mehr Kunst und weniger Kleider, das ist die Devise», erklärt Elio Fiorucci. Er, dem jeder Trend und jede Modetorheit zu Erfolg verhalf, sieht die Graffiti-Kultur als Massenphänomen kommen. Keith Haring verzierte im Mailänder Fiorucci-Geschäft alle Türen und Wände mit seinen Männchen, Zeichen und Symbolen. Elio Fiorucci meint: «Es ist eine lohnenswerte Investition, heute einen Graffiti-Künstler zu engagieren. Wenn der Moment gekommen ist, werden wir alle Türen abmontieren und sämtliche Graffiti wie Fresken von den Wänden reißen. Wir werden jedes kleinste Stück des Ladens verkaufen». Fioruccis-Formel: Kunst ist Mode Mode wird zur Kunst, veranschaulicht einmal mehr, daß der Kommerz die Kunst eingeholt und sie zur Mode entschärft hat.

Während die Phantasien der Graffiti-Künstler in ihren Untertage-Sprüharbeiten amoklaufen, macht sich Desiderio auf, das Gesprayte auf Leinwände zu reproduzieren. Aus der Graffitischwemme, die auf den Kunstmarkt drängt, destilliert, war es nur eine kleine Minorität, und von dieser Minorität waren es wiederum nur ein paar Namen, die ins Geschäft kamen. Sidney Janis, ein älterer Herr des New Yorker Galeristen-Establishment, hat einige dieser Sprayer aus dem Untergrund und der Illegalität ins Licht seiner uptown, an der 57. Straße gelegenen Galerie geholt. «Post-Graffiti» hieß seine unlängst gehaltene Ausstellung, an der Werke von A-One, Jean Michel-Basquiat, Bear, Crane, Crash, Futura 2000, Kenny Scharf, Keith Haring, LA II, Lady Pink, NOC 167, Lee Quinones, Rammellzee, Toxic, u. a. m. gezeigt wurden. Sidney Janis weiß, wo's lang geht. Der Eröffnungstrubel am ersten Dezembertag des Jahres 1983 zum Anlaß der Graffiti-Schau machte es klar: Taxis und Limousinen fuhren vor, und Leute quollen heraus, denen in Klatschspalten gewöhnlich das Etikett Beautiful People verpaßt wird. Man sah Smokings und Overalls, hochgeschlossene Spitzenblusen und Lederjacken. Ein Hauch von Jahrhundertwende und ein Hang zum Punk. Es schien, als ob diese Ausstellung eigens für die auftrittssüchtige New Yorker Gesellschaft inszeniert worden war. Über vierhundert Gäste kamen an die Vernissage. New York war um eine Sensation reicher.

Die Ausstellungsobjekte, die von sehr unterschiedlicher Qualität und nur sehr lose durch den Begriff «Graffiti» verknüpft sind, wurden von den Geladenen aus Kunst, Business und Presse akzeptiert und mit Strömen von Gratis-Champagner getauft. In Vorstellungen und Diskussionen wurde über die Künstler und ihre Leinwand-Sprüharbeiten referiert.

Als einer der interessantesten Künstler wird der aus Los Angeles stammende 26jährige Kenny Scharf angesehen, der die Strategien der Graffiti-Kunst benutzt, dabei aber so exakt wie ein alter Meister malt, was wohl auf seine künstlerische Ausbildung an der School of Visual Arts in New York City zurückzuführen ist. Seine Bilder sind mit vielen Comic-Figuren angereichert, die er mit Vorliebe aus dem Cartoon «the Flinstones-Jatsons» bezieht. Eben diese Stars, bekannt unter den Namen Elroy und Leroy, Wilma und Fred, bevölkern als Trägermotive seine Leinwände. Künstliche Eßwaren, Raumschiffe, Jets, Hunde, Roboter, Dinosaurier, Meeresmonster, Erdgeister, Katzen mit Elfenbeinzähnen und doppelzüngige Drachen begleiten die beiden urigen Familien auf ihren Vergnügungsreisen, die sie zum Mars oder auf den Mond führen. Der Effekt ist sehr oft der einer psychedelischen Traum- und Phantasiewelt.

Keith Haring, der wie Scharf studieren konnte, wird stilistisch zuweilen mit dem Deutschen A.R. Penck verglichen. Die Kunstkritikerin Marie Hüllenkremer schreibt dazu im Magazin «art»: «Er ist ein so amerikanisches Gewächs wie der schwerblütige Penck ein deutsches: eingängige Symbole gegen tiefsinnige Kürzel, glattes, schnelles Vokabular gegen ein eher sperrig-sprödes, Zeichnung gegen Malerei; denn selbst da, wo Haring mit Farben arbeitet, bleibt die Linie dominant. Und schließlich – auch da völlig verschieden von Penck – beherrscht Keith Haring, was die New Yorker Szene verlangt: Kunst als brillantes Entertainment.» Haring hat nie einen U-Bahn-Waggon besprüht. Öffentlich präsent wurde er durch die Anbringung von nervösen U-Bahn-Männlein (und neuerdings auch von schwangeren Weiblein), die er mit flinkem Kreidestrich auf ungenutzte Reklameflächen in den Subway-Stationen zeichnet. Durch den Soho-Galeristen Tony Shafrazi entdeckt und gefördert, avancierte er zum Star der New Yorker Graffiti-Szene. Für seine schnell gemalten Vinyl-Vierecke (drei, vier Stunden arbeitet er an diesen Bildern), auf denen sich bunte Figuren mit schwarzen Konturen tummeln und die bis zu 25000 Dollar kosten, bestehen heute Wartelisten. Keith Haring, der sich als «Produkt der Pop Art» empfindet, arbeitet gern bei Tageslicht und unterhält für diesen Zweck

72
Graffiti der ersten Stunde (1974): Kriegsnamen, Stammesbezeichnungen, totemistische Benennungen widerspiegeln die Auflehnung junger Schwarzer gegen bürgerliche Identität und Anonymität.



ein Atelier am Broadway, Ecke Houston Street. Haring hat drei Farbige angestellt, die in seinem Atelier allerlei Aushilfsarbeiten übernommen haben. Er selbst ist sehr beschäftigt: Ausstellungen in Mailand, London, Madrid, São Paulo und New York stehen bevor.

Rammellzee, groß, schlank und spindeldürr, tauchte mit einem Pamphlet aus den Labyrinthen der Subway auf. Wie ein Architekt oder Techniker überträgt er seine Theorien auf seine Projekte, Zeichnungen und Bilder. Nebst seiner Begabung als Graffiti-Sprüher inszeniert er zusammen mit Mitgliedern seiner Crew, mit DJ's, Rappers, Electric Boogie Dancers und mit anderen Emporkömmlingen der Szene packende Performances und verfolgt hiermit eine weitere persönliche Idee, die des «artistischen Gangstertums». Als Gangster verkleidet, verschießt er am Mikrophon während der Konzerte Salven von Wortkaskaden, die in ihrer Qui-Quo-Quack-Artikulation an das Schnabelgeplapper in Trickfilmen erinnern. Rammellzee nennt sich auch Gangster Duc und gerät, ohne es zu ahnen, in die Nähe zum infantilen Gestammel des Dadaisten Hugo Ball und dem Gesang der Vögel von Chlebnikov.

Jean Michel-Basquiat, der das alte traditionelle Bildformat zum Träger seiner Malerei macht, erweckt mit seinen Gemälden beim Betrachter den Eindruck, daß er viel mehr mit «Art brut» zu tun hat als mit der Straßenkunst. Lee Quinones, ein

virtuoser Sprühfarben-Maler, produziert trotz stark figürlicher Bindungen atmosphärisch ungeheuer aktive Kunst aus der Spraydose. Viele der ausgestellten Leinwand-Arbeiten wirken auf den ersten Blick absonderlich: Erst nur graphischer Nebel und bunte Farbwolken, explodieren sie durch die Initialzündung des ihnen jeweils eingeschriebenen Titels. Die Bildinhalte geben Szenen aus dem Alltag wieder oder projezieren die menschliche Identität in eine technologische Welt, die vom Fernseher bis zur Rakete reicht.

Sidney Janis erklärt den Begriff «Post-Graffiti artists» wie folgt: «Er soll nicht suggerieren, daß die neuen arrivierten Künstler nicht mehr dem Genre «Graffiti» angehören (z.B. Post-Impressionismus war nicht länger Impressionismus), sondern vielmehr ihren Oberflächenwechsel von den Subway-Wagen auf großformatige Leinwände deutlich machen, sowie die Ausdehnung ihres künstlerischen Spielraums und das Konzept ihrer spontanen Bildersprache vergegenwärtigen.» Der Katalog der zitierten New Yorker Ausstellung enthält keine Preise. Auf Anfrage wird einem für ein 152 mal 152 Zentimeter großes Scharf-Bild ein Preis von 22000 DM mitgeteilt; Lee Quinones kostet rund 16000 DM, Rammellzee 13500 DM – ein Preisrahmen, der auch für Daze und Crash gilt. Die Preiseskalation der letzten Jahre macht es deutlich: Spontan-Sprühkunst ist Big Business. Im Jahre 1980 wurden zum Beispiel die Bilder von Futura 2000 für 800 bis 5500 DM angeboten. 1982 kosteten größere, auf Metall gesprühte Formate schon über 8000 DM und im Herbst 1983 waren mehr als 10000 DM dafür fällig (Quelle: art 2/84).

Immer häufiger sieht man im fashionablen Stadtviertel Soho die Schilder «for Rent», aber das bedeutet keinesfalls, daß man sich diese Apartments und Lofts leisten kann. Sie kosten viel. 1200 Dollar ist ein normaler günstiger Preis. Gewiß, auch in Soho wohnen außer Christo und Robert Rauschenberg (die zu den Urbesiedlern gehören), Kenneth Noland und Jasper Johns auch noch Künstler aus der zweiten Reihe und andere Nicht-Stars. Doch wegen der Preise hat es die jüngeren meist nach Osten ins East Village abgedriftet. Ein unwirtliches und trostloses Gebiet, in welchem vor allem Mittelamerikaner, vorwiegend aus Puerto Rico, das Straßenbild zwischen den Avenues A bis D prägen: beinahe allabendlich werden ein paar Möbel auf die Straße gestellt und zum Klang vieler Radios entfaltet sich geräuschvolles Familienleben. Die Bewohner der Gegend haben wenig mit den hineinströmenden Punkisten und Underground-Künstler gemein, die für ihre Projekte und Ideen nach Fabrik- und Lagerhallen und einer ebenso geräumigen wie preiswerten Bleibe Ausschau halten, denn viel zu sehr sind sie damit beschäftigt, Diebe abzuwehren oder Kleinkrieg gegen Fixer und Alkoho-

73
Keith Haring: «Lee (Quinones), ein Held unter den Graffiti-Schreibern, malt riesige Dinger auf Handballfelder, unglaublich ...»

74
Ein wiederkehrendes Graffiti-Motiv in den Straßen New Yorks: gesprühte Krone mit Unterschrift darunter – im New Yorker Graffiti-Slang «tag» genannt –, die hier einen territorialen Anspruch stellt; kurzum, den «king» der Gegend benennt.

75
Houston Street im schicken Stadtviertel SoHo: kollektive, anonyme, wilde Graffiti brechen aus dem Ghetto in die weiße Stadt ein.







liker zu führen, die sich gleichfalls in diesem Viertel eingenistet haben.

Daß sich das East Village in den vergangenen Monaten zum vitalsten Kunstzentrum New Yorks entwickelt, beweisen die hier angesiedelten Galerien: aus den sieben, die im Frühjahr '83 dort operierten, sind bis im Januar '84 fünfzehn geworden. Mittlerweile wird sich die Zahl verdoppelt, wenn nicht gar verdreifacht haben. «Sobald ich kann, fahre ich ins East Village», erzählt die Kuratorin Wanda McClintick vom Washingtoner Hirshhorn Museum der Zeitschrift «Art News», «denn das ist definitiv ein wichtiger Teil im Kunstgeschehen von heute». Viele Kritiker und Sammler, die ins East Village kommen, leben in der Angst, den letzten Zug zu verpassen, eine Mode zu versäumen.

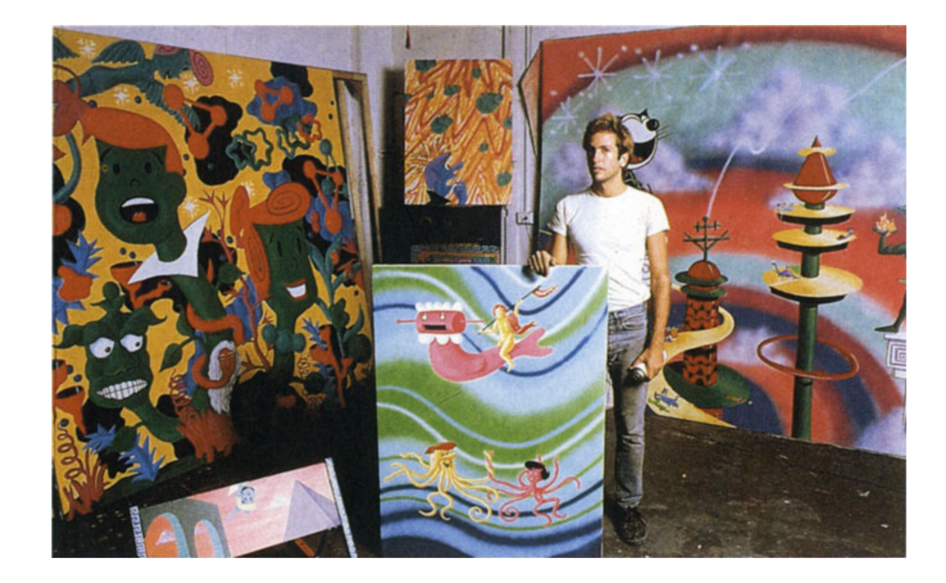
Nachdem er dem etablierten Kunstbetrieb in Manhattan den Rücken kehrte und seine Galerie an der Canal Street aufgegeben hatte, zog Stefan Eins, ein 42jähriger Österreicher, der 1967 nach New York kam, gemeinsam mit dem 28jährigen Jamaikaner Joe Lewis in den New Yorker Slum-Stadtteil South Bronx, wo er vor einigen Jahren in einem alten Laden die experimentelle Kunst-Galerie Fashion Moda gründete. «In der Bronx siehst du Pflanzen, elektrische Leitungen, Tiere und Autowracks, Menschen und Technologie heranwachsen, alles in einem. Es ist schwierig», sagt Stefan Eins, «in diesem Gemisch Natur und Kultur, Barbarei und Zivilisiertes, Kunst und

Nicht-Kunst auseinanderzuhalten. Die Erziehung in den Schulen genügt nicht, um die Leute zu diskriminieren. Heute kennt jedes Kind in der Bronx die Existenz der Computer und lernt alles durch das Fernsehen und die mass-media. Folglich vollzieht sich ein Prozeß, der die Kreativität an eine spontane Eruption von biologischer Energie heranführt.» Was er uns hier verschlüsselt mitteilt, findet im Konzept seiner Galerie Niederschlag: «Wir wollen unvorhersehbar bleiben», erklärt Stefan Eins programmatisch. Weit über hundert Künstler, darunter viele Graffiti-Sprayer, haben seit den Anfängen in den Fashion Moda-Räumen selbst, aber auch in den abbruchreifen Häusern, auf der Straße oder auf den Schutthalden ihre Arbeiten gezeigt. Anläßlich einer Besichtigung von Werken des deutschen Untergrund-Künstlers Justen Ladda im Soutterain einer verlassenen Schule in der Bronx, waren selbst die aus Manhattans feiner Galerie-Szene angereisten Kritiker beeindruckt.

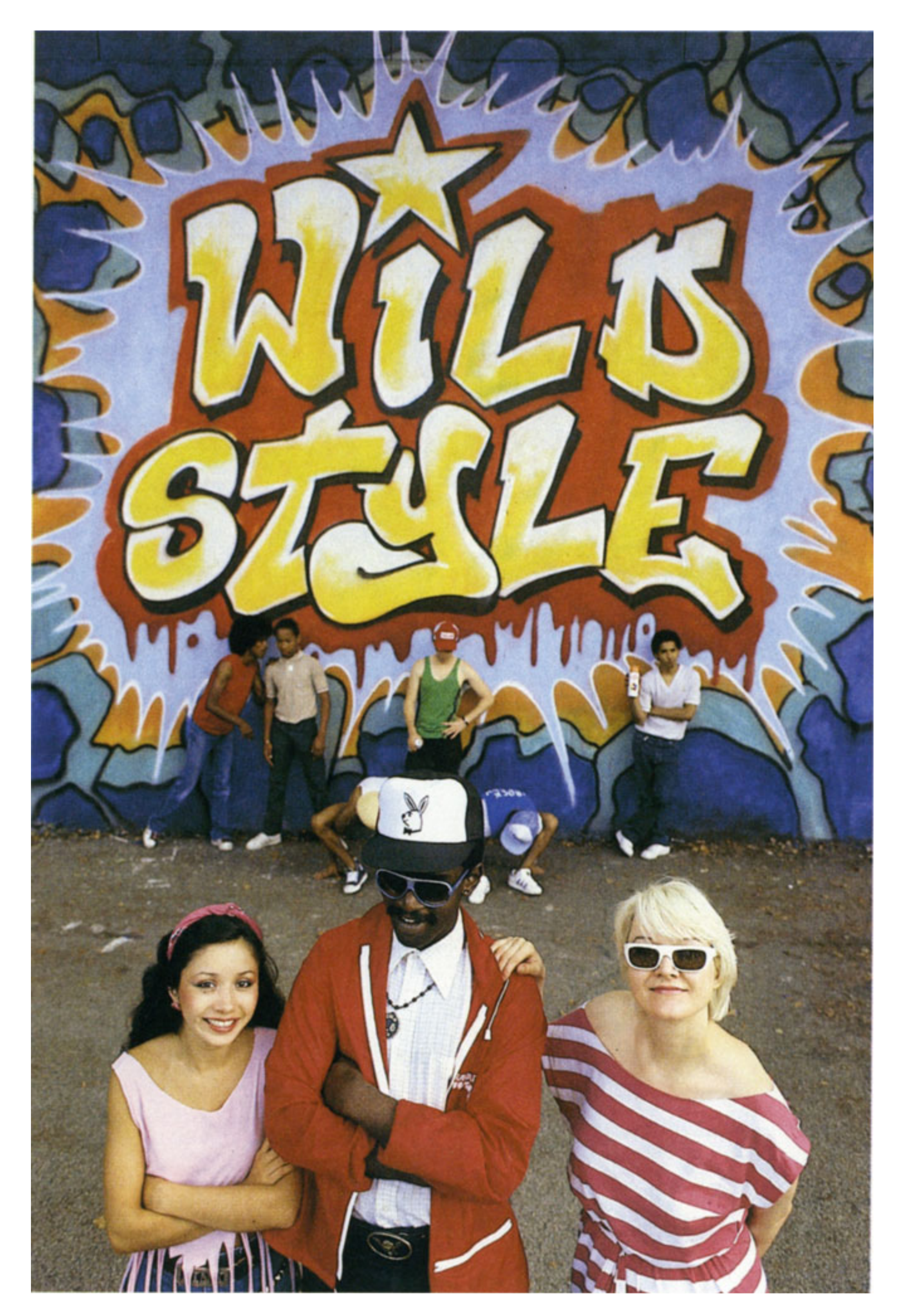
«Graffiti sind ein eigentümliches New Yorker Phänomen. In anderen Städten mit starken ethnischen Minderheiten findet man zwar viele wilde Wandmalereien, improvisierte und kollektive Werke ethnopolitischen Inhalts, aber kaum Graffiti», schrieb 1975 der französische Soziologie-Professor Jean Baudrillard (einer der ersten, der die Wogen von Graffiti, die über New

76
Kenny Scharf aus Los Angeles zählt zu den privilegierten New Yorker Künstlern der Graffiti-Szene. Er konnte studieren, während die Amateure aus der Bronx und aus Brooklyn sich in der U-Bahn mühten. Der Effekt seiner Bilder ist häufig der einer Traum- und Phantasiewelt.

77
Keith Haring, der sich als «Produkt der Pop Art» empfindet, ist der erfolgreichste New Yorker Graffiti-Künstler. Hier posiert Haring in seinem Atelier am Broadway, Ecke Houston Street. Im Gegensatz zu seinen meist schwarzen Kollegen im Graffiti-Geschäft hat er eine künstlerische Ausbildung hinter sich. Seine bunten Figuren und Symbole wirken wie eine Kreuzung aus Comic Strip und Computer-Diagramm.







78
Dokument der Ghetto-Kunst. Helden aus dem Film «Wild Style»: Lady Pink, Fab 5 Freddy, Patti Astor (von links); die überdimensionale Graffiti-Malerei im Hintergrund stammt von Zephyr.

York hinwegrollten, analysierte) in seinem Aufsatz «Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen». Im Laufe der Zeit hat die Graffiti-Kultur weite Teile der USA erfaßt und viele Nachahmer gefunden, dennoch bleibt New York das phantasieträchtigste und einzig wahre Epizentrum der Bewegung, wenn auch eine einigermaßen plausible Erklärung für diese Konzentration sich damals wie heute nicht finden läßt. Auffallend ist vor allem, daß es meist junge Farbige oder Puertorikaner waren, die das Spiel der Zeichen initiierten, indem sie aus U-Comics entnommene Decknamen auf Wände und Zäune, an Subway-Waggons, Aufzüge und Monumente, in Flure und Treppenhäuser sprühten. Aus einst noch nachahmbaren Schriftzügen entwickelten sich die Graffiti zu immer Kunstvollerem; grafisch perfekte Buchstaben und unglaublich barocke Graphismen, Mythen und Symbole erschienen, die sich in gefährlicher Nachtarbeit herausgebildet hatten. Es entstanden Verzweigungen in Stil und Schule, die auf die verschiedenen operierenden «writer crews» zurückgehen. Und die heutige Konsequenz: «Style Wars», Krieg der Stile, wird in den Kinos angekündigt: das Vietnam der Graffitisten? . . . die entscheidende Auslese? . . . oder gar Selbstvernichtung der Bewegung?

Zu einer Zeit als in Amerika wie auch in Europa Kunstkreise den Erfolg der Tradition und des schönen Bildes feierten, siehe da, wie ein ungestümer und siedend heißer Geysir, tauchte die Strömung des «Underground» wieder auf. Die avantgardistische Kunst war nie tot, aber nun hatte sie das Kriegsbeil ausgegraben und begann ihr Tam Tam entlang den Grenzlinien Manhattans zu schlagen. Die aktuelle Avantgarde-Kunst, mehr als daß sie unterirdischen Ursprungs ist, ist Grenzkunst; einerseits weil sie am geografischen Rand von Manhattan (Lower East Side und South Bronx) gelegen ist, andererseits weil sie sich in den Grenzbereich zwischen Kultur und Natur, Masse und Elite, Weiß und Schwarz (gemeint ist die Hautfarbe), Aggressivität und Ironie, Abfall und Luxusprodukt stellt. Die neuen Aktivisten der Bewegung verunzieren mit ihren Zeichen und Graffiti die Stadt, präsentieren sich bei Ausstellungen in Galerien und durchstreifen mit Sprühdosen bewaffnet wie Guerilla-Banden die unwirtlichsten Quartiere New Yorks, um kurz darauf als der letzte Schrei an eleganten Parties teilzunehmen.

Wild, kollektiv und anonym brechen die Graffiti, die systematisch der polizeilichen Repression ausgesetzt sind, aus dem Ghetto in die weiße Stadt ein. «Sie dringen ein in die weiße Stadt und bringen an den Tag, daß sie das wahre Ghetto ist. Mit den Graffiti bricht in einer Art von Aufstand der Zeichen das linguistische Ghetto in die Stadt ein», schreibt Jean Baudrillard und zeigt sich angesichts des offensiven und radikalen Einbruchs der Graffiti

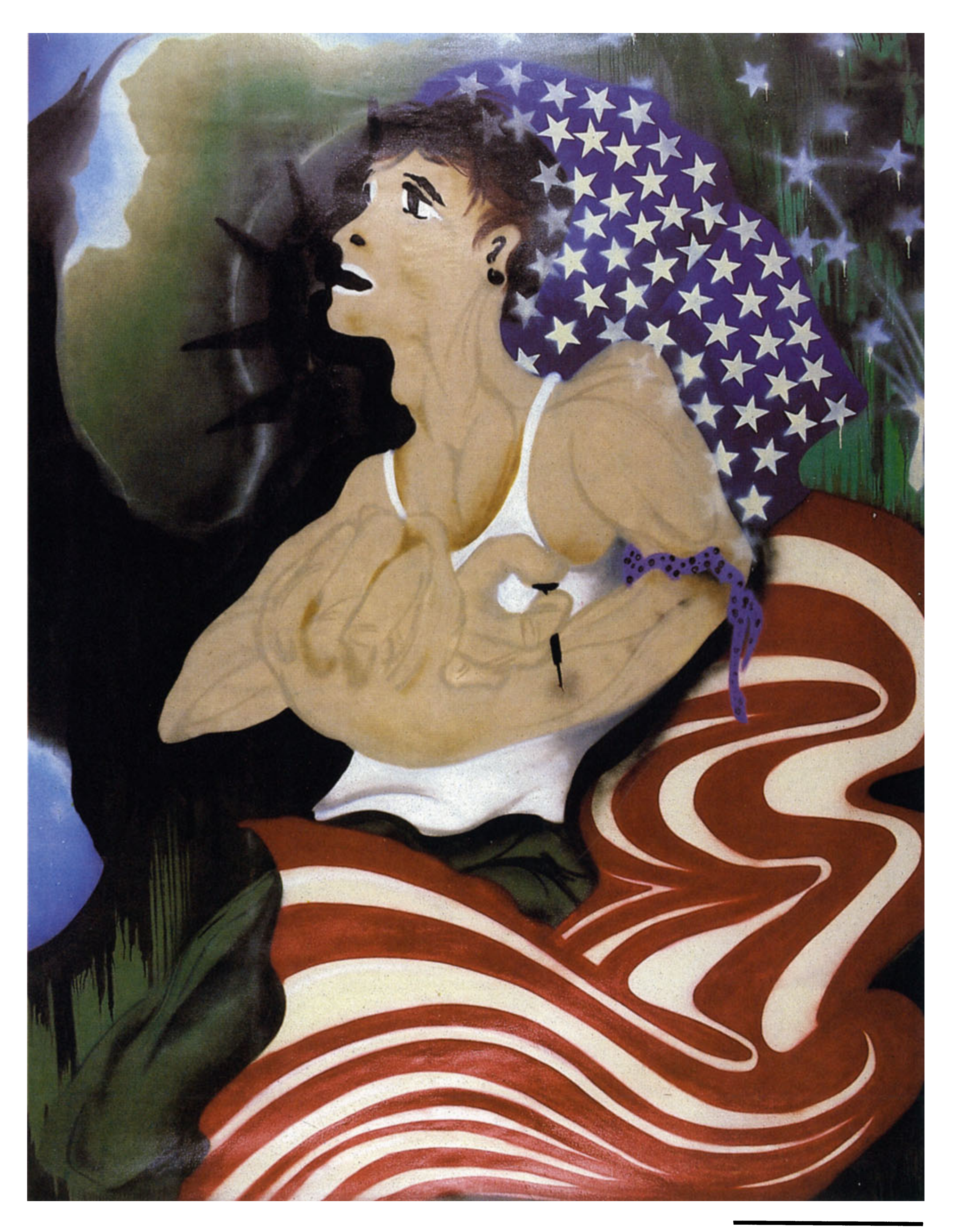
verblüfft, sie «in einer quarternären kybernetischen Stadt losbranden zu sehen, die beherrscht wird von den beiden Aluminium- und Glastürmen des World Trade Center, scheinbar unverwundbare Megazeichen der Allmacht des Systems». Und doch sind es *allein* die Graffiti, die in sich den Archetyp der Signatur tragen und in ihrem Genre gleichsam als eine symbolische Matrikel, Stammesbezeichnung und totemistische Benennung anzusehen sind, die sich der «delirierenden Vertikalität» (J. B.) in New York radikal entgegenstellen.

Die letzte Generation der New Yorker Kunstszene, die Graffiti-Künstler, die mittlerweile die geografischen Grenzen Manhattans überschritten und die Dollarinsel erobert haben, schießen linguistische Pfeile ab, in der Absicht die Barriere der Sprache zu durchbrechen. Der Untergrund-Kultur der «Wilden» entwuchs eine eigenwillige Sprache, gewissermaßen ein Slang des Jahres 2000, der von einer originellen und sensiblen Handvoll New Yorker Künstler kreiert wurde, und dies in einer Stadt, die sich einer universellen Sprache bedient. Es ist dies ein Slang, ein privater und chiffrierter Jargon einer exzentrischen kulturellen Gruppe, die ihre Minoritätsverstöße an einer verfestigten Mehrheitssprache verübt: der Sprache der Massenmedien, der Sprache der Ökonomie und der Produktion, der Sprache der militärischen Rüstung, der Sprache der Kolonisation des Weltraums, der Sprache der Computer und der Informatik. Ohne das einfache und ungehinderte Fließen der funktional universellen Sprache zu behindern, erfindet sich der Slang die Sprache des Affekts, der Kunst und der Verschwörung.

Was vor einigen Jahren als «wild style», als wilder Stil, als Wildwuchs, auf dem Pflaster und den Mauern der New Yorker Bronx in Gestalt von Break Dancing und Graffiti begonnen hatte, wurde einerseits vom gefräßigen Showbiz (z. B. der Film «Breakin'» und folgende) einverleibt, andererseits von den Galerien absorbiert, die bei jeder Leinwand-Sprayarbeit beteuern, es handele sich um einen Maler, der schon Graffiti «in freier Wildbahn» gesprüht habe. Mit «Breakin'» setzt sich die Hip-Hop-Szene aus dem Ghetto nach Venice, dem ausgeflippten «Crazy People»-Kaff von Los Angeles und bis an den Hollywood- und Sunset Boulevard fort. Der Schweizer Filmkritiker Hans Rudolf Haller formulierte es anläßlich einer Rezension schnörkellos: «Die Hip-Hop-Szene ist für alle konsumierbar geworden – auch für jene Snobiety, die diese urwüchsige Straßenkunst eigentlich verarscht». Kunst-Professor Wolfgang Max Faust äußerte sich in einem Interview gegenüber dem Kunstjournal «Wolkenkratzer» schroff über die New Yorker Graffiti-Kultur: «Es ist schon eine komische Vorstellung, daß eine Menge Leute, die nie die Untergrundbahn benutzen, Graffiti-Werke im Wohnzimmer haben wollen. Das meiste davon ist nichts Aufregendes, da es nur die Reproduktion der Reproduktion von Alltagskultur ist.»

Charlie Ahearn, Regisseur von «Wild Style», jenem ungehobelten, unprätentiösen ersten Dokumentarspielfilm, der die kreative Ur-Kraft der Graffiti-Sprüher, der Smurfin', Break und Electric Boogie Dancers, der Rappers und Scratchers, der «Wilden» und «Underdogs» auf Zelluloid gebannt hatte, spricht eine Weisheit aus, die sich für alles Neue aus der Subkultur, das vom knallharten kommerziellen Kalkül einiger Strategen eingeholt wird, wie eine Mär liest und sich immerfort wiederholt: «Das, was wir gedreht haben, gibt es schon nicht mehr in dieser Form.» – Wir stehen am Anfang vom Ende ...

79
Dem virtuosen Graffiti-Maler Lee Quinones wird nachgesagt, daß er auf magische Weise den widerspenstigen Sprühknopf von Rustoleum-Dosen betätigt; abgebildet ist das Werk «Society's Child», Sprühfarben auf Leinwand, 1983, 360 x 301 cm.





80
A One posiert vor dem Graffiti-Sprühbild, das er während der «Art 15'84» in Basel zusammen mit seinen Freunden Crash und Daze gestaltet hat.

81
American Graffiti: die junge New Yorker Galerie Gallozzi-LaPlaca präsentiert Graffiti der ersten Stunde in Gestalt von kunstvollen Unterschriften, auch «tags» genannt.

82
Rammellzee: «Ohne Titel», 4teilig, Sprühfarben auf Karton, je 81 × 101 cm.

American Graffiti aus New York an der «Art '84» in Basel

Unerschüttert durch Reagonomics, Wirtschaftskrise und Arbeitslosigkeit entstand das Wunder: New York gedieh zur Weltmetropole der Kunst. In New York erlebt der Kunsthandel einen Boom wie in keiner Stadt der Welt. Es wird mehr gemalt, mehr ausgestellt, mehr verkauft als irgendwo sonst und jemals zuvor.

Wie einst die amerikanischen Künstler nach Paris, so strömen heute vor allem Maler und Bildhauer aus dem Ausland, vorwiegend aus Europa, in die Metropole am Hudson River. Das geistige Klima der Kultur-Weltstadt zieht sie an, Punkisten und Underground-Künstler, die sich im «Odeon» Gute Nacht sagen, aber nie zu Bett gehen. Sie ziehen von Party zu Party, leicht belebt von verdünntem Cocain. Auf dem Green Haeven Kirchhof, wo Pollocks Grab «Pilger» anzieht, blühen die Rosen, und das letzte berühmte Grab ist das von Harold Rosenberg, dem Kritiker der abstrakt-expressionistischen Ära, die eine Art Wiedergeburt erlebt.

In den Galerien muß alle drei Wochen neue Zufuhr da sein: New York produziert Kunst-Überfluß. Frische und unverbrauchte Talente aus New York tauchen in letzter Zeit immer häufiger auch in unseren Breitengraden auf: Die diesjährige, fünfzehnte Auflage der «Art»* in Basel zeigte neben der Klassischen Moderne auch aktuellste Tendenzen der Kunstproduktion; nämlich die Graffiti-Art, die sich als junge, freche, dynamische, schockierende, eklektische und aggressive Kunst dem Publikum vorstellt.

Anläßlich der Vernissage der «Art 15 '84» («Die Galerie der Galerien») setzten heuer drei eigens aus New York eingeflogene Graffiti-Künstler, A One, Crash und Daze, eine Sprühdosen-Performance draußen vor dem Messetor in Szene. Im Innern präsentierte die junge New Yorker Galerie Gallozzi-LaPlaca (Guillaume Gallozzi und Joseph La Placa) vier Generationen Graffiti-Kunst. An einer Wand prangte eine riesige Leinwand-Arbeit mit gesprühten Unterschriften, im New Yorker Graffiti-Slang «tags» genannt, die rund zehn Jahre Abstand hat vom Sprühwerk am Eingang der Messehallen. Dem Betrachter lagen in unmittelbarer Nähe Dokumente einer hektischen Entwicklungsphase des Mediums Graffiti vor Augen.

Viele Kunstkritiker deuten die auf Leinwand produzierten Graffiti als eine kurzlebige Kunstblüte. Die meist schwarzen Graffiti-Künstler dagegen sehen hierin jedoch ein weiteres und wichtiges Ausdrucksmittel im Kampf ums kulturelle Überleben der Schwarzen. *Graffiti-Malerei* ist nicht Kunst der Stunde, wie etliche Fachzeitschriften meinen. Vielmehr wird sie unter dem Begriff «Graffiti» in die Kunstlexika der Welt eingehen.

* Internationale Messe für Kunst des 20. Jahrhunderts, die vom 14.–18. 6. 1984 in Basel stattfand.



Keith Haring

Lisa Licitra Ponti – aus einem Gespräch mit Keith Haring, am 9. Oktober 1983 in Mailand[25]

Worte, Bilder

Ich finde, die Idee, die Dinge zu sehen und zu denken, wird durch TV, Video und Satellitenübertragung ziemlich stark verändert; Worte werden verstreut und aufgelöst. So etwas meinte auch William Burroughs, als er vom «Cut Up» sprach: Die Zukunft des Schreibens ist im Raum, nicht in der Zeit ... Eine andere Art des Denkens und Verstehens, eher so wie Menschen in primitiveren Zeiten gedacht haben mögen.

Pollock

Für viele Leute war in den 50ern die Aktion das Wichtigste in der Kunst. Wie kein anderer hat Jackson Pollock diese Idee personifiziert, sie wahr gemacht. Eines der wichtigsten Elemente, bei dem was ich tue, ist das «Performance-Element», direkt vor den Leuten, in der U-Bahn oder jetzt sogar in Museen. Das gibt dir ein ganz anderes Bewußtsein für den Vorgang für die Notwendigkeit, wirklich gegenwärtig zu sein, im Bild zu sein, während du es machst. Etwas, was Pollock irgendwie getan ...

Tokyo

Ich glaube, daß meine Sachen in Tokyo populärer als sonstwo in der Welt sind, weil Tokyo die Stadt ist, die am meisten dem «Raum-Zeitalter» entspricht. Ich denke, New York hat noch immer die frischeren Ideen, aber in Tokyo nehmen sie eine Idee, verfeinern sie, machen sie besser ... Ich habe mehr Mickey Mouse-Sachen in Tokyo gesehen ... In Tokyo wurde ich nicht nur imitiert, sondern auch kopiert. Ich war noch da, da machten die Leute schon Kreide-Graffiti mit meinen Zeichen auf den Bürgersteigen, überall, in der ganzen Stadt verstreut ...



Du kannst nichts wegwischen

Weil es eine Performance ist und gleichzeitig die Produktion einer Zeichnung; es gibt kein Zurück, wenn du einmal angefangen hast ... So eine Spraydose zu kontrollieren, ist weit schwieriger als die Leute denken. Es ist ganz direkt, vom Kopf zur Hand. Wie östliche Kalligraphie ...

Alechinsky

Als ich 19 war, sah ich in Pittsburgh eine bedeutende Retrospektive von Alechinsky. Ich war damals auf einer ähnlichen Spur. So jemanden zu sehen, der 50 Jahre alt war und Hunderte von Bildern gemacht hat, gab mir Vertrauen, daß ich auf dem richtigen Weg war. Auch ist er nach Japan in die Tempel gegangen, um dort mit Zen-Meistern zu studieren ...

Als schaue man vom Flugzeug herunter

Lange Zeit habe ich mit Sumi-Tinte und Pinsel gearbeitet ... Ich habe Photographen-Hintergrund auf dem Boden ausgebreitet, 3,7 × 5,7 m groß, so daß der Akt des Zeichnens fast wie ein Tanz war. Aber ich würde gerne Zeichnungen machen wie die in Peru, die man nur vom Hubschrauber aus betrachten kann oder vom Flugzeug. Das würde ich gerne im Stadtgebiet machen ... Zeichnungen, die man vom Flugzeug aus sieht, in der Nähe des Flughafens, wo alle 10 Min. eine Maschine landet ...

Computer benutzen

In Tokyo habe ich angefangen Computer zu benutzen, Computer-Zeichnungen herzustellen. Da sind Kopf und Hand völlig voneinander getrennt. Du drückst auf Knöpfe . . . Aber was ich wirklich gerne machen würde, ist ein Videospiel. Die Arbeit mit Computern hat mir bewußt gemacht, wie das möglich war und wie perfekt meine Vorstellungen dem entsprechen. Auch was die Verbreitung betrifft, die Teenager zu erreichen . . . Das Videospiel ist allen zugänglich.

Für jedermann

Vor anderthalb Jahren kam Vivienne Westwood zu mir und fragte mich, ob sie meine Zeichnungen für ihre Kleider benutzen könne. Ich sah das als ein eigenständiges Projekt an, weil ich meine Sachen sehr gut geeignet für Kleider finde . . . Eine Idee meiner Aktionen in der U-Bahn war, sie für alle zugänglich zu machen, es war in keiner Weise eine elitäre Kunst. Ich würde wirklich gerne Kleider machen in Zukunft – ich taste mich vorsichtig heran an solche Kleider, wie sie Vivienne gemacht hat, aber dann selbst die Farben entwerfen und das ganze Spektrum der Bilder –, ich hatte damit gar nichts zu tun, genauso war es mit Malcolms Plattenhülle . . . Wenn ich mein eigenes Projekt mache, wird es anders.

Amerikanische Künstler

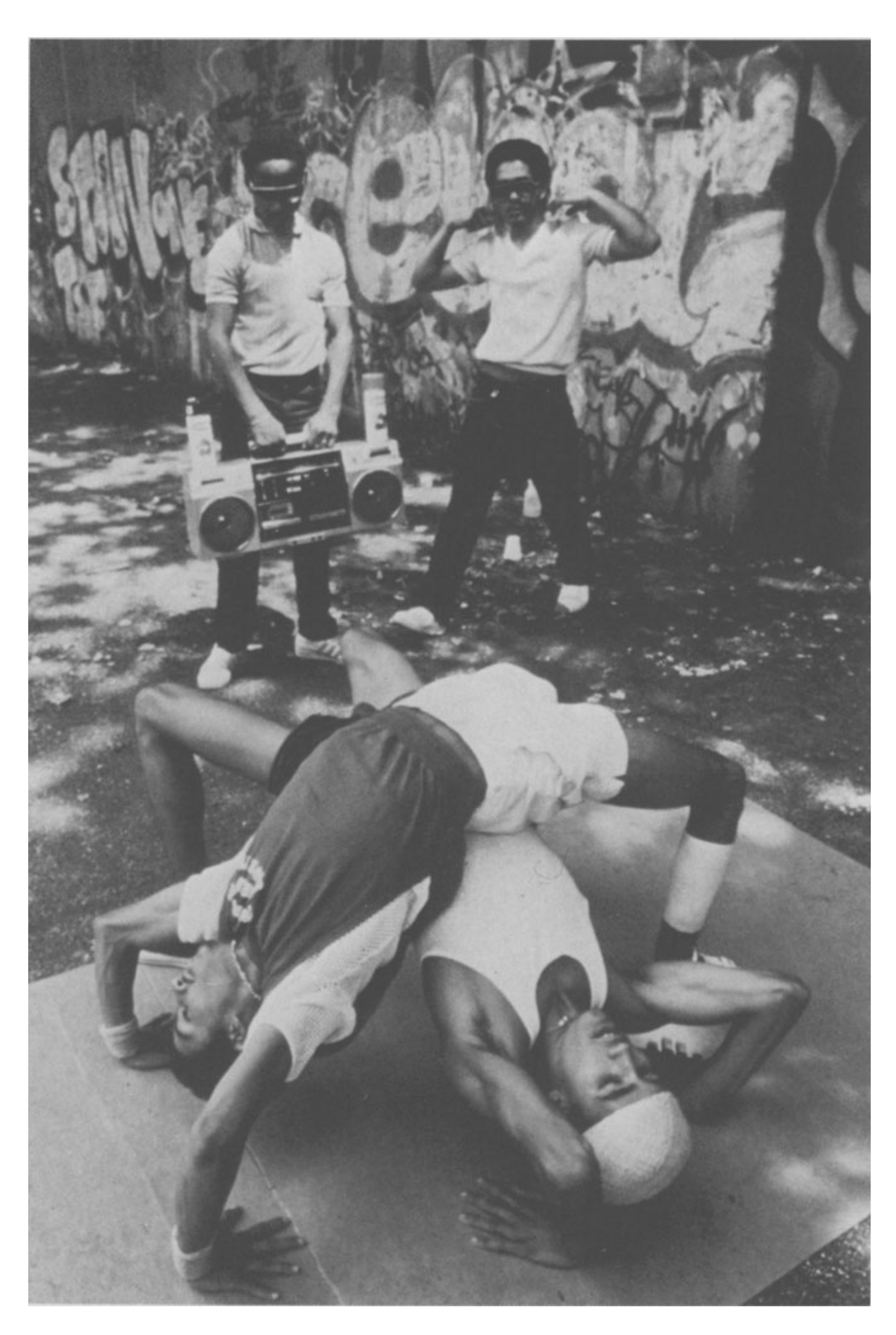
Ich glaube, meine bevorzugten Maler sind Jean Michel-Basquiat, mein Freund Kenny Scharf und Rammellzee . . . Rammellzee arbeitet weniger mit Galerien zusammen, ich finde, er hat das viel besser raus . . . Es gibt eine Menge Künstler, die in der Kunstwelt fast unbekannt sind. Chico z. B. ist vielleicht 19 oder 20 Jahre alt, aber im East Village gibt es bestimmt 20 oder 30 seiner riesigen Malereien an Häuserwänden. Lee (Quinones), ein Held unter den Graffitischreibern, malt riesige Dinger auf Handballfelder, 5 × 5, 6 × 6, unglaublich, und nur die Leute in der Nachbarschaft kennen ihn. Er hat jetzt angefangen, ein bißchen mit Barbara Gladstone zusammenzuarbeiten. Das ist gut, weil sie ihn nicht zu einer Produziermaschine umpolt . . . Eine Menge Leute sind in den einzigartigsten Situationen und sollten dementsprechend behandelt werden. Ich denke, die Rolle des Künstlers ändert sich gerade in unserer Zeit mehr und mehr. Sie muß sich ändern, noch mehr als jetzt . . .

83 · 84 · 85





86
Graffiti, Musik und Tanz: der «ghetto blaster» liefert den Sound für das Break Dancing.



Graffiti art, break dancing and rap music are the three art forms of the new urban tribes.

J. Walter Negro

Robert Elms

Genius of Rap

Fahr in New York mit der Subway und du wirst beim Anblick der Graffiti schockiert sein. Es tut nichts zur Sache, zu wissen, daß sie existieren, du *wirst* schockiert sein. Faszinierende, surreale Kulissen mächtiger, psychedelischer Straßenbilder, die jedesmal beim Vorbeibrausen eines Fleischtrucks ihre Triftigkeit herausschreien.

Wenn dir jemand erzählt, daß es oben in der South Bronx Kids gibt, die auf ihren Ellbogen, Schultern und Köpfen Pirouetten drehen, wirst du dies kaum glauben. Und dann, wenn du eine Breaking Crew in action ansehen gehst, hilft's dir nicht weiter, denn noch immer wirst du die Beweglichkeit, das Timing und die dich faszinierende Kraft und Vitalität der Break Dancers nicht für möglich halten.

Rapping ist der Soundtrack für Breaking, Rapping ist Graffiti für die Ohren. Geh' in einen Club und hör dir eine Gruppe MC's («emcees») an im Hin- und Herdrehen – spinnen und scratchen – der einzelnen Platten, schau dir ihren Wettkampf an, wie ein jeder mit freakigen und hippigen Spottversen und Wortkaskaden den Jive begleitet, darüber solide, peitschende Rock-Rhythmen mixt, – alles in der Absicht den Mitstreiter auszustechen – und du wirst um deinen Verstand bangen. Kein Grund zur Sorge, es ist bloß eine Nacht wie viele andere auf Manhattan Island.

Rap heißt, einen Toast auf New York ausbringen. Rap ist der Hip Hop, der aus riesigen Lautsprecherboxen quillt. Rap ist die Baßlinie, die knallend und rumpelnd und berstend aus heruntergekommenen Wohnblocks herausquillt. Rap ist ein der 42nd Street Reverenz bezeugender Hustle, eine Hausparty in Harlem, und in diesen Tagen ist es sogar eine Stimme im Village.

Die Rapper sind die neuen Marktschreier, und sie können dich in Gelächter versetzen, sie lassen dich aufschreien oder in Tränen ausbrechen: die meisten aber werden dich zum Tanzen anregen.

That's the genius of rap.

87
Zu einem Rap-Team gehören meist zwei: der «Scratcher» bedient den Plattenteller, der «Emcee» ist für den Rap am Mikrophon zuständig.



Klaus Honnef

East Village: Zwischen Ironie und Verzweiflung

Sie kommen – durchweg – von der Straße. Die meisten allerdings haben den Beruf des Künstlers erlernt. Wenige nur sind Autodidakten. Die Straße war (und ist überwiegend noch) ihr Betätigungsfeld. Die Brandmauern an den Häusern, die Hydranten an den Kreuzungen, die verfallenen Piers am Hudson River, die schummrigen Bars und Kneipen in Vierteln, wo man nachts nicht gerne alleine herumläuft, die winzigen Wohnungen, die sie ihre Ateliers nennen – sie bilden das Ambiente, wo sie ihre Kunst ausüben. Aber die Straße ist nicht nur Ort der Handlung, die Straße ist zugleich ihre wichtigste Inspirationsquelle. Ihre bildnerischen Arbeiten repräsentieren mehr als eine künstlerische Haltung: Sie dokumentieren eine bestimmte Lebensform, sind Zentrum und Ausdruck dieser Lebensform. «Die ausweichende Lebensform kondensiert sich in einem Stil – er wird daher zum Schlüssel des Verstehens –, der unmittelbar nach nichts anderem trachtet, als die Wahrnehmung der alltäglichen Normalität zu unterbrechen. Solche Verweigerung hat ihren eigentlichen Ort in Kellerklubs, Diskotheken, Boutiquen und Plattenläden entdeckt, und nichts zeugt eindeutiger für ihre Auswanderung aus dem bürgerlichen Leben, als daß sie ihr beinahe kultisches Zentrum in einer selbst geschaffenen Musik gefunden hat».[26]

Die Kunst – oder sollte man korrekter sagen die «Kunst» – hat inzwischen gegenüber der Musik Terrain gewonnen, ohne allerdings der Musik an Popularität und Identifikationsfülle nahegekommen zu sein. Auch gilt das zunächst nur für New York. In dieser Weltmetropole der Kunst gärt es seit langem. Die Ursachen sind vielfältig. Die Umsätze des Kunsthandels explodieren förmlich. Die Zahl der Künstler wächst von Tag zu Tag – man schätzt ihre Zahl derzeit auf 100000. In der Regel ohne größeren finanziellen Rückhalt siedeln sie sich dort an, wo die Mieten am niedrigsten sind. In Vierteln, in denen die Ärmsten der Armen hausen. Menschen, die es aus den unterschiedlichsten Gründen nicht dazu gebracht haben, den amerikanischen Traum zu verwirklichen. Häufig regiert hier das Gesetz der Straße, nicht das des Bürgerlichen Gesetzbuches.

Ein solches Viertel ist das East Village. Jenes Quartier in Manhattan zwischen 14. Straße und Houston Street, zwischen First Avenue und East River. Bewohnt wird es von Puertorikanern und Osteuropäern. Kein ungefährliches Viertel. Die Bezeichnung «Dealer» deutet in diesem Stadtteil, meinte eine New Yorker Kunstzeitschrift anzüglich, nicht unbedingt auf einen Kunsthändler hin.

Norman Mailer und William Borroughs haben an der Lower East Side gewohnt, ehe sie berühmt wurden. Auch zahlreiche Maler und Bildhauer, Judy Rifka z.B. In den düsteren Bars und Diskotheken formte sich später die amerikanische Version der neuen Rock Musik. Ein subkulturelles Klima eigener Prägung entstand, ein Klima des gesellschaftlichen Protestes. Wobei die Probleme der «eingeborenen» Neighbourhood jedoch völlig ausgeklammert blieben.

Sie griffen zunächst zur Selbsthilfe, um aus der Anonymität der Straße herauszutreten. In ihren handtuchgroßen Wohnungen, die auch als Künstlerateliers dienen mußten, zeigten sie die künstlerischen Arbeiten ihrer Freunde anderen Künstlern, die im kommerziellen Galeriebetrieb ebensowenig Gegenliebe fanden. Manche von ihnen entdeckten ungeahnte Fähigkeiten und entpuppten sich als phantasiereiche Ausstellungsorganisatoren und findige Kunsthändler. Binnen zweier Jahre eröffneten Galerien gleich im Dutzend ihre Pforten, und wo früher die Taxifahrer nur ungerne hinfuhren, zählen die auffälligen Sammlerlimousinen schon zum alltäglichen Erscheinungsbild.

Sie malen und bildhauern und collagieren, sie fotografieren und kombinieren, als ginge es darum, die gesamte Welt mit einem völlig neuen kulturellen Gepräge zu versehen. Doch unterscheiden sich die Künstlerinnen und Künstler, die im East Village ihre Arbeiten zeigen, in gleicher Weise voneinander wie die übrigen amerikanischen Künstlerinnen und Künstler; von einem Gruppenbewußtsein zu sprechen, wäre verfehlt. Einige Merkmale sind ihren Bildern und Objekten gleichwohl gemeinsam. Die Bildsprache ist prägnant und eindeutig, unkompliziert und direkt, nicht selten drastisch und mitunter auch ordinär. Vorherrschendes Stilprinzip ist der

Stilbruch. Der Eklektizismus äußert sich häufig als provozierende Stil-Klitterung. Die meisten Bildwerke zeugen von einer sarkastisch vorgetragenen Ironie, hinter der sich nicht selten die Momente offener Verzweiflung verbergen. Berührungsängste sind weitgehend unbekannt, die wenigsten Künstlerinnen und Künstler scheuen sich, die Grenzen zum Kitsch zu überschreiten, und auch an Materialien wird verwendet, was immer es gibt. Eine Wegwerfgesellschaft konfrontiert man mit Kunstgegenständen aus Müll.

Politisches Engagement, Feindseligkeit gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft, ätzender Hohn auf deren Kulturverständnis und ein frappierendes Selbstbewußtsein kennzeichnet die eindrucksvollsten künstlerischen Manifestationen dieser Generation, die zu Beginn der 60er Jahre geboren wurde. Ihre Arbeiten mit den überlieferten Kriterien der Kunst beurteilen zu wollen, wäre vergebliche Liebesmüh. Was sollte auch die Jury einer Rassehund-Ausstellung mit einer struppigen Promenadenmischung anfangen? Ins Auge sticht aber die ungewöhnliche Vitalität, die sich in den Bildern und Objekten bahnbricht, erstaunlich ist der Witz und die Schlagkräftigkeit der meisten Bild(er)findungen – darüber hinaus die außerordentliche Treffsicherheit der bildnerischen Aussagen. An Talenten mangelt es nicht: Richard Hambleton und David Wojnarowicz, Kieley Jenkins und Mike Bidlo, Bronson Eden und Rhonda Zwillinger sind – neben anderen – Namen, die man sich besser merken sollte. Sie verhandeln nicht die heroischen Themen der Kunst, in ihren Werken spiegelt sich das alltägliche Leben einer Megalopolis, in der sich die Probleme der postindustriellen Informationsgesellschaft am schärfsten auskristallisieren. Eine Art proletarischer Bohème scheint sich in der Lower East Side zu entwickeln. Künstler am Rande der Gesellschaft, die sich an den Rändern eingenistet haben. Wojnarowicz ist von Génet und Burroughs beeinflußt und hat sich in einer Ausgabe der Soho News mit Rimbaud verglichen. Hambleton ist ein virtuoser Maler, der jahrelang die Vereinigten Staaten und Kanada mit seinen Straßenzeichnungen – Umrißdarstellungen von Menschen aus Kreide, wie sie die Polizei nach Verkehrsunfällen und Morden aufbringt – und mit seinen kauernden, stehenden und springenden schwarzen Männern – auf Hauswände gesprühte Menschenkörper – erschreckt und – in gewissem Sinne auch – terrorisiert hat. Eden ist ein ingeniöser Objektbauer, dessen Objekte jedes spontane Lachen jählings gefrieren lassen. Jenkins entwirft die menschliche Gesellschaft gleich als menschliches Bestiarium. Bidlos (bislang) einziger Gegenstand ist die Kunst Jackson Pollocks, eines Künstlers, der sich ebenfalls als Außenseiter betrachtete und dessen gewaltsamer Tod ihn zur amerikanischen Legende verklärt hat. Ronda Zwillinger, eine der raren Künstlerinnen in dieser Männer-Bohème, entlarvt mit ihren kitschig-schönen Kosmetikporträts ein Schönheitsideal, das nicht Natürlichkeit, sondern starre Maskenhaftigkeit propagiert.

Provozierend wirken diese künstlerischen Äußerungen in erster Linie durch ihre Form, nicht vermöge ihrer inhaltlichen Komponenten. Es sind die Derivate der sog. hohen Kunst, die, verschlissen und korrumpiert – nicht zuletzt kraft der Massenmedien – zu wohlfeilen Konsumartikeln herabgesunken, sozusagen gegen den Strich gebürstet werden. Die Künstlerinnen und Künstler nobilitieren gleichsam den Kulturschutt, münzen ihn um, laden ihn mit Hilfe einer ironischen Volte mit neuerlicher Brisanz und Aussagekraft auf. Zwar sind es wieder Künstler, die gegen den eingeschliffenen Kunstbegriff rebellieren, doch Künstler, die von außen in den hermetischen Kunstbetrieb infiltriert sind und ihn sowie seine Mechanismen und Maßstäbe aufzubrechen versuchen. Ob das gelingt, zumal in einer Stadt, in der zwischen Anerkennung und Korrumpierung laut Feststellung Richard Goldsteins (Art Beat) nur die Verweildauer zwischen zwei Erscheinungsdaten der «Voice» (gemeint ist die einflußreiche «Village Voice», eine Wochenzeitschrift, die sich dem früheren «Underground» verdankt) liegt, kann selbstredend noch niemand sagen. Bereits etliche Attacken hat der Kulturbetrieb absorbiert. Doch er hat sich auch jedesmal verändert. Kulturkritiker leugnen dieses Faktum, weil sie vermeinen, außerhalb des Kulturbetriebs zu agieren, wiewohl sie dessen eiserner Bestandteil sind. Insofern birgt ebenfalls die Kunst des East Village ein gerüttelt Maß Hoffnung.[27]





88
Ein «tag» in der Bronx.

89
«Burner» des Graffiti-Künstlers NOC 167 alias Melvin Samuels Jr.

Graffiti-Glossar

Vorbeiflitzende U-Bahn-Züge gleichen einer bis zu den Augen tätowierten Hydra. Überdimensionale, individuell geformte Buchstaben verbergen Botschaften, die oft nur Eingeweihten zugänglich bleiben. Auch die Sprache innerhalb der Sprayer-Crews ist gespickt mit Ausdrücken und Begriffen, die ein Outsider kaum zu interpretieren weiß. Der Slang der Graffiti-Kids wird hier von ‹Werk›, einem jener vielen New Yorker Graffiti-Künstler dokumentiert, der tagein tagaus sein ‹tag›, das sich als menschlicher Zwang zum Schöpferischen versteht, an Wände sprüht oder zeichnet. Was das Wort ‹tag› und anderes mehr heißt, erfährt man in diesem von ‹Werk› erstellten Graffiti-Glossar.

The Bench – 149th Street und Grand Concourse in der Bronx; Ort, an welchem sich Graffiti-Künstler ihr tagtägliches Stelldichein geben.
Black Book – Ein hardcover Zeichenbuch, in welchem Graffiti-Künstler ihre Arbeiten entwerfen.
Burn – Einen ‹burner› kreieren
Burner – Ein mehrfarbiges Wandbild (‹piece›), sowie ein einfallsreicher Umriß und Background. Wird als die beste Arbeit des Graffiti-Künstlers bzw. der Graffiti-Künstlerin angesehen.
Crew – Eine Clique oder Gang eines Graffiti-Künstlers.
Designers – Markers (Filzstifte), die von Graffiti-Künstlern benützt werden, um ‹pieces› in ihren ‹black books› zu kolorieren.
Flo-Master – Eine spezielle Farbsorte, die Graffiti-Künstler in ihren hausgemachten Sprühdosen benützen, da sie widerstandsfähiger ist und demzufolge schwerer entfernt werden kann.
Lay Up – Das Parken eines Subway-Zuges in während der Wochenenden unbenutzt bleibenden Mittelspuren – begehrte Zielscheiben der Graffiti-Künstler.
Marvy – Eine Filzstiftmarke
Mop Tip – Ein sehr weicher Filzstift, der bei leichtem Druck dicker schreibt. Ein ‹mop tip› kann hergestellt werden, indem die Spitze eines neuen Filzstiftes ‹genadelt› wird (vgl. ‹pinning›)
Niji – Eine Filzstiftmarke
Piece – Das Wandbild eines Graffiti-Künstlers, das meist seinen eigenen Namen oder ‹tag› wiedergibt.
Pilot – Eine Filzstiftmarke
Pinning – Wiederholtes Anstechen der Spitze eines Filzstiftes mit einer Nadel, um den Filzer breiter und weicher zu machen.
Krylon – Die von Graffiti-Künstlern bevorzugteste Spraydosenfarbe.
Rack Up – Utensilien stehlen (Sprühdose, Filzstift, Farbe etc.)
Rack Spots – Geschäfte, in welchen es für Graffiti-Künstler ein leichtes Spiel ist, sich ihre Utensilien zusammenzustehlen.
Red Devil – Eine Spraydosenmarke
Rustoleum – Eine der drei konventionellen Arten der Spraydosenfarbe. Beliebt bei Graffiti-Künstlern, da wetterresistent. Jedoch nur in begrenzter Farbauswahl erhältlich.
Tag – (Nomen) Der Namenszug oder die Initialen eines Graffiti-Künstlers. Als Verb: Die Tätigkeit der Niederschrift des Namens oder der Initialen an öffentlichem Besitz.
Vamp – Etwas von einem anderen Graffiti-Künstler stehlen. (Eine Crew in Queens nennt sich ‹Vamp›.)
Writer – Ein Graffiti-Künstler
Yard – Ort (U-Bahn-Depots), wo Subway-Wagen bei Nichtgebrauch geparkt werden. Stätte, wo Graffiti-Künstler ihre Arbeiten an den U-Bahn-Zügen ausüben.

Nachbemerkungen zu Black Graffiti

Die lastende Bedrohung des Existenzkampfes kennen die Menschen – vorwiegend Schwarze und Hispanos – in der Gegend der South Bronx und von Harlem gut. Denn New York City ist zweigeteilt: Profit Center – sozialer Wohnungsbau; Trump Tower – Obdachlose; Skyline von Manhattan – Hudson River, PCB-verseucht; Financial District – Kriminalität; Broadway – Charlotte Street in der Bronx; Upper East Side – gefledderte Autowracks, felgenlos an den Rändern der Straßen in den Slums; Law and Order – Chaos; Milliarden Dollar – grassierende Armut; Marmor – Bilder des Jammers; Geld und Kristall – blutende Herzen. Auf der einen Seite das «weiße», auf der anderen Seite das «schwarze» New York. «Wer einen Job im weißen New York hat, muß abends zurück in die Erbärmlichkeit Harlems», steht in den Hochglanzseiten eines bekannten deutschen Reisemagazins, als ob diese Erkenntnis für die betroffenen Schwarzen, Puertoricaner und Mexiko-Amerikaner erst seit heute ihre Gültigkeit hätte.

Erinnert sei an die Aufstände der Schwarzen in den 60er Jahren. Von 1963 bis 1967 erlebten die Städte der USA «heiße Sommer»; jedes Jahr brachte erneut heftige Unruhen und Aufstände in den schwarzen Ghettos. Es begann im Süden, dehnte sich aber schnell auf den Norden aus, bis in Los Angeles, Detroit, Newark und Washington D.C. ganze Stadtviertel in Flammen aufgingen. Remember 1963: Vor 21 Jahren sprach Martin Luther King jr., der Verfechter des Friedens, von einem Traum. «Trotz der Schwierigkeiten und Hindernisse dieser Stunde habe ich einen Traum, daß sich diese Nation eines Tages erheben wird und ihre Überzeugung leben wird, daß alle Menschen gleich geschaffen sind.»

Die Stadt Hoboken – Zündstelle für die damaligen Krawalle in Newark – heute: Pendel-Endstation der nach New York reisenden Geschäftsleute aus dem Garden State New Jersey, die hier in die «Path» umsteigen, den Hudson River unterirdisch durchqueren, in der Gegend der 33rd Street (bei Macy's und Alexander's) oder des World Trade Centre (bei der Chase Manhattan Bank und Bank of America) ihre Arbeit verrichten, und die am Abend der bezaubernd erschreckenden City of New York den Rücken kehren, um den Heimweg in ihre bescheidene Villa in einem der landeinwärts gelegenen, ruhigen, von Weißen beherrschten Städtchen anzutreten. Hunderttausende von Weißen flohen aus New York City in den sechziger Jahren, und folgten dem Modetrend in die rassenreine Suburbia. Newark selber: ein Klein-New York. Multis jeder Art, Banken und Versicherungen verstellen heute die ehedem provinzielle Innenstadt von Newark mit immer größeren, immer kälteren Vertikalpalästen. In ihren Chefetagen residiert «die amerikanische Aristokratie des Erfolgs» (Ronald Reagan). Die Kehrseite der Medaille zeigt keine Zuckerguß-Silhouetten mehr. Newark: ein schwarzes Ghetto meist einkommensloser Familien, die in baufälligen Häusern, in Holzhütten bei den Docks und in schrottreifen Automobilen auf den Highways von New Jersey leben. Als Hausboten, Putzfrauen, Chauffeure machen sie der weißen Elite ihre Aufwartung.

Das schwarze Ghetto Harlem, im Norden von Manhattan, weist eine beängstigend hohe Arbeitslosenquote auf – 60 Prozent beträgt sie unter den schwarzen Jugendlichen. Eine Situation, die aus manchem betroffenen Schwarzen ein menschliches Wrack, ein Nichts macht. Wie aber ist das mit der seelischen Not und Arbeitslosigkeit des Schwarzen, die ihm Müßiggang bereitet – mit seiner Angst vor dem Versagen, die ihn zum Versager macht – mit seiner Erschlagenheit, die ihn zum Schläger und Rohling macht – mit seiner Betäubtheit, die er im Alkohol ersäuft?

Ergebnisse und Untersuchungen von Wissenschaftlern und Politikern haben über erschreckende Anzeichen psychischer Störungen als Folge von Arbeitslosigkeit berichtet. Depressionen, Schlafstörungen, Stimmungsschwankungen, Zweifel am eigenen Selbstwert, die mit jedem erneuten und vergeblichen Versuch, eine Stelle zu finden, wachsen; Verlust an gesellschaftlichen Kontakten und Lebenssinn; Wut und Enttäuschung richten sich nicht so sehr nach außen, also auf die Wirtschaftslage oder auf den Chef, sondern gegen sich selbst. Von all diesen Qualen ist es dann oft nur noch ein kleiner Schritt bis zum Selbstmordversuch.

Ähnlich tragisch wie die Arbeitslosigkeit entwickelte sich die Verelendung der Bevölkerung: Die Zahl der Armen ist in den Vereinigten Staaten im Jahr 1982 um 2,6 Millionen auf insgesamt 34,4 Millionen gestiegen; dies entspricht nach Angaben der Volkszählungsbehörde einem Anteil der Armen an der Gesamtbevölkerung von 15 Prozent. Allein in den letzten vier Jahren ist die Zahl der Armen um 9,9 Millionen Personen (40 Prozent) gestiegen. Nach Angaben der US-Bürgermeister-Konferenz sind derzeit sogar 40 Millionen US-Bürger nicht ausreichend ernährt. Die Lage der schwarzen Amerikaner: 35,6 Prozent dieser Bevölkerungsgruppe leben unterhalb der statistischen Armutsgrenze (= 9862 Dollar Jahreseinkommen für eine vierköpfige Familie).

Wir reden nicht vom Unrecht in einem Land der Dritten Welt, sondern von der Realität in Amerika.

Rammellzee plädiert für die Zerstörung des Alphabets sowie für den Tod des Wörterbuches. Dies verleitet dazu, einen Blick auf die Situation in amerikanischen Schulen zu werfen. Dort ist eine «gute und angemessene Erziehung ein grundsätzliches Prinzip der amerikanischen Demokratie». Also gleiches Recht und gleiche Voraussetzungen für alle. Weit gefehlt. Auf der einen Seite stehen die teuren, nur vornehmen Kreisen zugänglichen, produktiven Privatschulen, auf der anderen Seite die öffentlichen Schulen, von denen behauptet wird, sie seien außer Rand und Band geraten. Mehr als ein Drittel aller High-School-Studenten bleibt im Tagesdurchschnitt dem Unterricht unentschuldigt fern. 15 Prozent der High-School-Absolventen sind praktisch Analphabeten, die die Grundfertigkeit des Lesens und Schreibens nicht beherrschen. Gewalt gegen die Lehrer gehört zur Tagesordnung. Eltern, Lehrer und Regierungsbeamte bezeichnen den Konsum von Drogen und das Fehlen von Disziplin unter den Studenten als Ausdruck der krisenhaften Situation an den amerikanischen Schulen. Führer der «Black community» sind besorgt, seit etwa 42 Prozent der siebzehnjährigen Schwarzen in den Schulen als Analphabeten angesehen werden müssen.

Vor diesem Hintergrund muß man denn auch die radikalen Forderungen, etwa die «Zerstörung des Alphabets», sehen. Hier zeigen sich die Widersprüche einer schwarzen Ideologie, die eine schlagkräftige und disziplinierte Armee von Schwarzen im Kampf gegen die weiße Kultur und Medienwüste fordert, sich aber der Waffen – zumindest nach herrschendem weißen Verständnis – beraubt, indem sie die eigene Analphabetisierung forcieren will. Ist es mehr als ein Spiel mit Formen und Farben, das so schillernde Figuren wie Rammellzee betreiben? Verstecken sie ihre eigene Ich-Besessenheit und ihren monomanen Führungsanspruch hinter nachgelieferter Ideologie? Oder entsteht ein neues Alphabet?

Die anfangs der 70er Jahre gestarteten Unternehmungen von Halbwüchsigen, Subway-Wagen in den Depots und auf Bahnhöfen mit ihrem (Künstler)-Namen farbig zu besprayen, haben sich gewandelt. Aus ursprünglich lebensgefährlichen Sprayaktionen (das «Geleise des Todes», stacheldrahtumzäunte, von scharfen Hunden gesicherte Depots) entwickelte sich eine völlig andere Graffiti-Kultur, «die von Künstlern, auch solchen, die auf der Akademie studieren, getragen wird, die wie Auftragskünstler für Sprayaktionen gegen Honorar zu gewinnen sind.»[28]

Der neuen Graffiti-Kultur wird nachgesagt, daß sie «das Anliegen einer akademischen Künstlerbohème sei, welche die etablierten Institutionen des Kunstbetriebes links liegen lassen wolle, um in einer anderen Öffentlichkeit zu arbeiten». Die kritische Betrachtung im «Kunstforum» meint dazu, ... «ein Argument, das ohnehin nur noch geeignet ist, Mißtrauen statt Sympathie zu wecken, weil es oft als Schutzbehauptung für einen durchaus kalkulierten Ehrgeiz herhalten muß, gerade dadurch in den etablierten Kunstbetrieb einzusteigen, der ansonsten nur viel umständlicher zu erobern ist.»[29]

Diese von einem anerkannten – und ansonsten gründlichen – Medium der Kunstszene geäußerte Kritik ist eher dürftig. Sie wähnt sich im Glauben durch Vorzeigen nichtpuritanischer Merkmale, der Graffiti-Kultur die Legitimität absprechen zu können, als Kunst ihre Anerkennung zu finden. Im Zeitalter des Marketing ist es jedoch um so verständlicher, daß Formeln und Slogans einer langjährigen Durststrecke im Kunstmarkt vorgezogen werden. Die im «Kunstforum» und auch von Wolfgang Max Faust formulierte Kritik ist eine typische Reaktion, wenn man bedenkt, daß das Entstehen der Graffiti-Kunst, die Wertschätzung von «dem Alltag entnommenen Formen» als etwas Ästhetischem, die Beliebtheit von Performances und «opening-parties», bei denen Malerei, Plastik, Musik und Tanz miteinander verschmelzen, eine Art Bedrohung gegenüber traditionellen Stilauffassungen darstellt. «Heutige Kritiker haben sich angewöhnt», sagt Harvard-Soziologe Daniel Bell, «die Hochkultur (oder ernste Kultur) von der Massenkultur (Unterhaltungskultur) abzuheben und letztere als Perversion (...) ersterer zu betrachten».[30]

Rund 450 Museen und Galerien befinden sich in New York City. Ein Dutzend Auktionshäuser und etliche Privathändler kommen hinzu. Der Fifth Avenue wurde zwischen der 82nd und der 104th Street der Name «Museum Mile» gegeben. Das bis in die Bodenräume und Keller mit Kunstschätzen vollgestopfte Metropolitan Museum steht dort. Das Puerto Rico und Lateinamerika würdigende Museo del Barrio ist in der Nachbarschaft. Auch das Jewish Museum, das Museum of the City of New York, die National Academy of Design und das Guggenheim Museum liegen hier an der «Museum Mile».

New York zählt mehr Künstler als irgendeine andere Stadt der Welt; nämlich etwa 100 000. Ob sie jedoch alle wirklich Künstler sind, oder nur in ihrem Selbstverständnis, ist nicht ganz sicher. New York, «no doubt», ist die Weltstadt der bildenden Künste. In einem Jahr fließt mehr als eine Milliarde Dollar in die Kassen des Kunsthandels.

Und hier ein weiteres, der Zeitschrift «Kunstforum» entnommenes Zahlengleichnis: «In New York sollen die Kosten für die Graffiti-Beseitigung sogar die Höhe des tatsächlichen Kulturetats für Oper, Museum und sonstige Schöngeistereien erreicht haben: 10 Millionen Dollar». Die Pariser Presseagentur Sygma berichtet ein Jahr später (1983): New York wendet jährlich 24 Millionen Dollars auf, um die Subway-Wagen weiß zu streichen.

New York, im Glanze des mythologischen Big Apple, verheißt Erfolg und gibt jedem eine Chance – auch die Chance des Versagens. Die schwarzen Kids in Harlem, die Nachfahren von Duke Ellington, Count Basie und Sugar Ray Robinson, sind begierig nach Erfolg und Ruhm. Bekannt wollen sie werden und es lautstark verkünden können: «We are number one!» Sei es im Sport: Boxen im Madison Square Garden, Football im «Giants»-Stadion, Baseball im Yankee-Stadion, Basketball bei den Harlem Globetrotters, Tennis in Flushing Meadows; oder als Künstler: Jazz-Musiker im Bottom Line, Soul- oder Reggea-Sänger im One's (TriBeCa; 111 Hudson Street), Tänzer im New York City Center, Schauspieler Off-Broadway & Off-Off-Broadway.

Die A-Linie der Subway führt hinaus aus dem schwarzen Ghetto, «doch nach Harlem kommen sie alle zurück», stellt das eingangs zitierte deutsche Reisemagazin in melancholischem Ton fest. Solche falsche Sentimentalität verschweigt in der Regel was die Ursachen sind, die die kopfduckenden Heimkehrer in den Slum zurückzwingt. Wenn die «New York Sunday Times» von Mietzinsen zwischen 800 und 1800 Dollar spricht, die junge Leute für kleine Ein- bis Zweieinhalbzimmerwohnungen in Manhattan, am East- und Hudson River bezahlen müßten, so ist es vorab für die Schwarzen unumgänglich, das von Überbevölkerung und drastischer Wohnungsknappheit gezeichnete Manhattan in Richtung Bronx oder Harlem zu verlassen. Wieder zu Hause im Ghetto geraten die Jugendlichen entweder in eine der unzähligen Gangs und machen die Straßen unsicher oder sie schlagen sich mehr schlecht als recht durch: sie spielen mit gezinkten Karten, begehen Ladendiebstähle, verkaufen Marihuana, handeln mit gestohlenen Uhren. Noch ehe sie 35 sind, sind viele von ihnen drogenabhängig, alkoholsüchtig oder sitzen im Gefängnis.

Rammellzee sprüht das Wort «Tar», Teer, an Häuserwände – als Symbol eines «neuen rassischen Stolzes der Schwarzen» – als ob er an einen Leitspruch der Schwarzen Revolution der 60er Jahre erinnern möchte: Schreit es hinaus: «Ich bin schwarz, und ich bin stolz darauf!»

Wie viele Schwarze, hat Rammellzee die Hoffnung nicht aufgegeben, daß Harlem eines Tages wieder Metropole des Black America sein wird.

Der Schwarze Prediger und Bürgerrechtler Jesse Jackson hat mit seiner Bewerbung um die Präsidentschaftskandidatur in den USA eine neue Black Power in den Ghettos und farbigen «communities» initiiert und das Selbstbewußtsein der Schwarzen beflügelt, die bei Wahlveranstaltungen in Sprechchören ihre rassische Identität und ihr rassisches Wertgefühl mit dem Ausruf: «I am somebody!» untermauern. Jesse Jackson macht ein Ideal wahr: Jeder Amerikaner, auch ein Schwarzer, kann nach dem höchsten Amt streben, und so lautet auch sein Wahlspruch: Vom Sklavenhaus ins Weiße Haus. Wenn auch Jackson seinen «Traum», der die Schaffung einer «Regenbogen-Koalition» vorsieht, im Weißen Haus nicht wird verwirklichen können, hat er doch ein Beben ausgelöst, das nicht im «No» für seine Nominierung als Präsidentschaftskandidat enden wird. Die Schwarzen, die die faktische Gleichberechtigung mit den Weißen nicht langsam abwarten wollen, sondern sie kämpferisch hier und jetzt fordern, werden sich immer mehr ihrer Kraft und Stärke bewußt. Findet die Bürgerrechtsbewegung ihre Fortsetzung?

PORTRÄTS

90
Im Fresko «Kalifornische Industrie» kommen die deprimierendsten Szenen der ganzen Coit Tower-Malereien zum Vorschein: eine Ansammlung von Männern – ohne Arbeit und ohne Hoffnung. Ausschnitt aus einem Fresko von John Langley Howard.

DIE WANDMALGRUPPE DÜSSELDORF

Ihre ersten Fassadenbilder malte die Wandmalgruppe Düsseldorf, die heute aus zehn Kunsterziehern, Grafik-Designern und Studenten besteht, unterstützt von den Bewohnern, vor sieben Jahren auf eine marode Häuserzeile in Düsseldorfs Grafenberger Allee. Die Neue Heimat ließ die Malereien mehrfach übertünchen, aber stets entstanden neue. Die Öffentlichkeit und auch die Lokalpresse verfolgten den Pinselkrieg neugierig. Regelmäßig verlangsamten die Straßenbahnen und Busse auf der verkehrsreichen Allee ihr Tempo, um den Fahrgästen mehr Zeit zum Schauen zu lassen – bis die Häuser abgerissen wurden. Immer häufiger scheiterten dann derartige Projekte an den Kosten, an behördlichen Widerständen und einfach daran, daß nicht genug leere Wände zur Verfügung stehen. Die Hausbesetzerbewegung war und ist in Düsseldorf nicht gerade ausgeprägt.[31]





91
Zum vierten Jahrestag des Chile-Putsches entstand auf einer maroden Fassade an der Grafenberger Allee ein Bild, das durch Einbeziehung des Malgrundes, nämlich der vergitterten Fenster, den Gefängnisterror in Chile dem Publikum dieser öffentlichen Galerie drastisch vor Augen führt (September 1977).

92
Provozierende Wandbemalung an der Grafenberger Allee; der Hausbesitzer ließ das Bild übertünchen.




Thomas Giese

Die Wandmalgruppe Düsseldorf

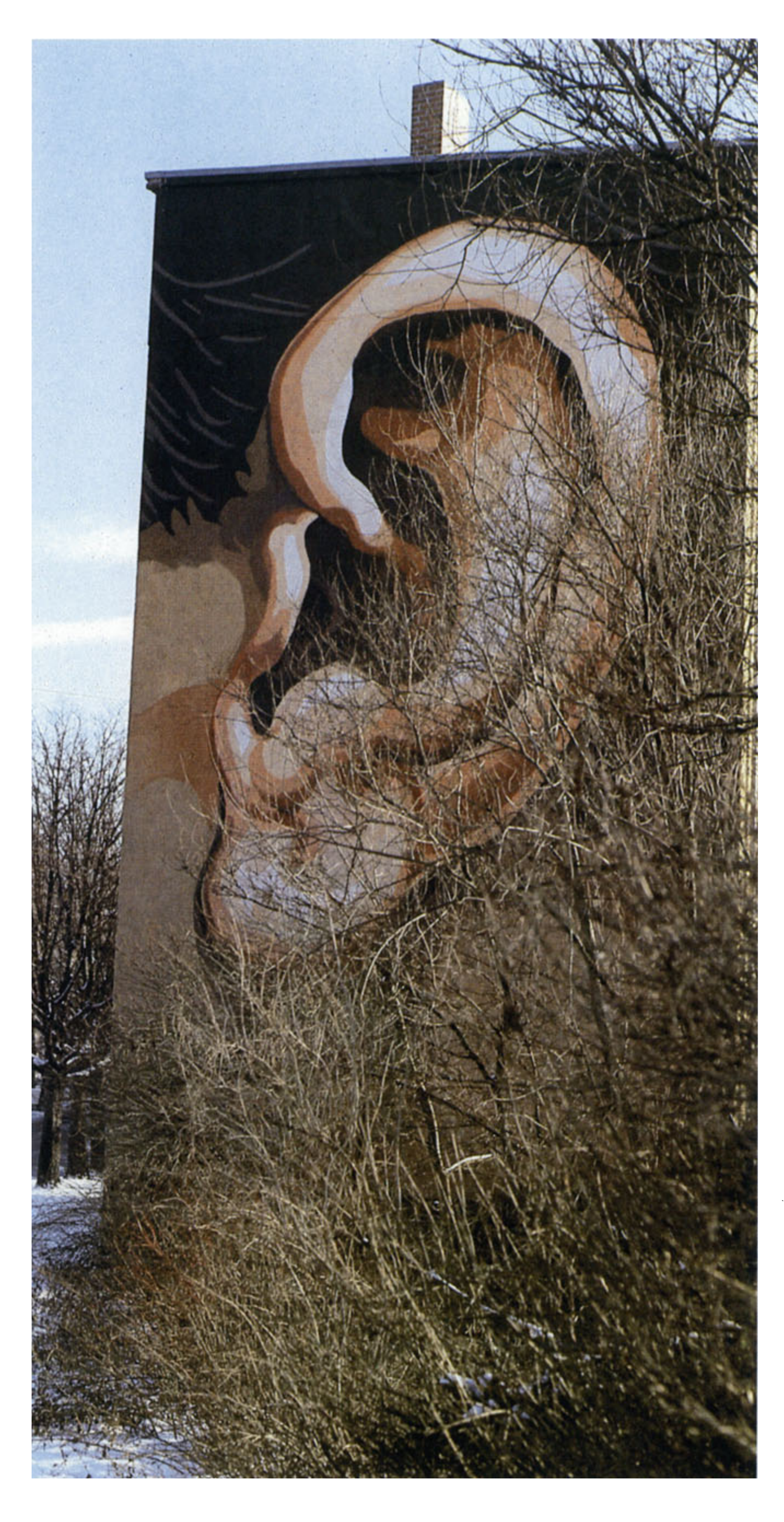
Ein Mitglied einer Mieterinitiative: «... da find' ich so'n Mittel, sich hinzustellen und ein paar Bilder, die auch noch 'was aussagen, an die Wand zu malen, ganz prima! Weil damit 'was klar gemacht werden kann, z.B. Sanierungsprobleme: Da werden Häuser abgerissen, Leute 'rausgeschmissen. Und das kann man auf solche Häuser, die schon Spekulanten zum Opfer gefallen sind, malen. Die Hauswände dazu benutzen, um unseren Forderungen nach sicheren, billigen Mieten Ausdruck zu geben. – Davor, daß etwas bekannt wird; davor, daß sich bei der Bevölkerung 'was rührt, daß 'ne Bevölkerung sogar aktiv wird, davor haben die Angst! – und warum haben die da Angst vor? – weil dabei herauskommen könnte, daß man ihnen auf die Finger guckt und sie nicht mehr soviel absahnieren können – und deshalb gehen sie hin und machen die Bilder wieder kaputt – nicht, weil es ihnen nicht gefällt oder sie der Eigentümer sind und die Genehmigung nicht erteilt haben. So'n Bild hat 'ne politische Aussage und 'ne politische Stellung, und das stört eben die, die profitieren wollen.»

Ein Spekulant ließ an der Grafenberger Allee – eine Haupteinfallstraße in Düsseldorf – eine ganze Häuserzeile bewußt verfallen, um die Genehmigung für den Abriß zu erhalten. In das triste Grau der Straße kam Ende 1977 Leben:

Auf den Fassaden der mittlerweile von den Mietern selbstverwalteten Häuser entstand eine großflächige Wandmalerei nach der anderen. Nicht nur der geplante Abriß wurde in den Bildern angegriffen, sondern auch Gesinnungsschnüffelei, Aufrüstung und der Bau der Neutronenbombe. Das feste Publikum dieser

93/94
Diese beiden Fassadenmalereien gewinnen im Orwell-Jahr 1984 besondere Aktualität. Auf der einen Seite der ansonsten eher tristen Mietskaserne wacht ein überdimensionales Auge, auf der anderen ein noch größeres Ohr. Die Bemalung wurde mit Unterstützung des Mietvereins Hellweg realisiert (Städtische Häuser am Hellweg 1979/80).





öffentlichen Galerie bilden Tausende von Pendlern, die tagtäglich mit Bus, Straßenbahn oder Auto dort vorbeifahren und den stetigen Wandel mancher Wände beobachten können. Auf einer Fassade erschienen im September 1977 – zum 4. Jahrestag des Chile-Putsches – drei marionettenhafte Soldaten vor vergitterten Fenstern. Franz-Josef-Strauß reiste nach Chile und lobte Pinochet. Kurz darauf war er mit geballten Fäusten an die Stelle des mittleren Soldaten gemalt. Im April 1978 übertünchten Unbekannte das Bild. Nach wenigen Tagen sah man auf der weißen Farbe der Zensierer eine riesige rote Nelke und einen Aufruf zum 1. Mai.

Wir – drei Kunststudenten, die in den Häusern wohnten – versuchten bei den Malaktionen die Mitbewohner einzubeziehen. Mehrmals nahmen 15–30 Personen teil, nicht eingerechnet die Polizisten, die sich damit begnügten, das Ganze von der gegenüberliegenden Straßenseite aus zu beobachten.

Die Bilder brachten ein wenig Unruhe in die gewohnten Strukturen. Daß sich Bewohner einfach Hauswände als Malgrund aneignen, war etwas Neues in der Kunststadt Düsseldorf. Die großen, weithin sichtbaren Malereien, die zum Teil auch noch spöttische Kommentare zu aktuellen Ereignissen waren, führten zu lebhaften Diskussionen in den vorbeifahrenden Straßenbahnen, den Szene-Kneipen und Kulturtreffs. Viele Bürger begrüßten die witzigen Denkanstöße und freuten sich über die Farbtupfer im grauen Straßenbild.

Doch der Eigentümer sah rot. Für ihn war die farbliche Gestaltung der verwitterten Wände lediglich Schmiererei und Sachbeschädigung. Ein vor rotem Fenster scheuendes Rindvieh fiel der von ihm bestellten Anstreicherkolonne zum Opfer, dann konnte sie von den Hausbewohnern gestoppt werden.

Nicht nur die örtliche Presse setzte sich engagiert für den Erhalt der Bilder ein, sondern auch Stadtabgeordnete, Vertreter verschiedener Gewerkschaften. Auch der Berufsverband Bildender Künstler protestierte gegen die Zerstörung der Malereien. Die öffentliche Resonanz war so groß, daß schließlich die Frage, warum nicht mehr für Farbe im Stadtbild getan würde, selbst im Stadtrat diskutiert wurde.

Ermutigt verstärkten wir unsere Malaktivitäten und bemühten uns auch um offizielle Unterstützung. Wie wenig jedoch an städtischen Wänden möglich ist, erfuhren wir gleich bei unserem ersten Versuch: Für eine 15 m hohe Wand entwickelten wir als Anspielung auf den «Großen Bruder» und Überwachungsstaat ein überdimensionales Ohr. Aber schon bei diesem mehrere Interpretationen zulassenden Entwurf gab es Bedenken: «Soll das nun etwas Dekoratives sein, oder wollen Sie damit zum Nachdenken anregen?» fragte ein Vertreter der Stadt. Die Realisierung wurde dann doch bejaht, als sich die dortige Mieterinitiative für das Projekt stark machte.

Die Wandmalgruppe wurde größer. Grafik-Designer und Studenten anderer Fachrichtungen kamen hinzu, so daß sie bald 10 Mitglieder zählte. Eine langfristige Zusammenarbeit mit verschiedenen Bürgerinitiativen begann.

Im Vorfeld der Hausbesetzer-Bewegung bilden die Malaktionen mit Anti-Sanierungs- und Mieterinitiativen den Schwerpunkt. Die Malereien erweisen sich als gutes Mittel, um Öffentlichkeitsarbeit zu leisten. Mit den Bildern können Betroffene aufgeklärt, Spekulanten konkret benannt und Hintergründe der Stadtteilzerstörung aufgezeigt werden. So entsteht auf einem zum Abbruch vorgesehenen Haus ein drohender Baggerarm, auf einer verfallenen Häuserruine erscheinen Spekulationsgeier. Während der Malaktionen verteilen Mitglieder

der Initiative Flugblätter und diskutieren mit den Passanten.

In Düsseldorf-Benrath sollte der Abbruch eines Wohnhauses Raum für einen Parkplatz in einer neugebauten Einkaufsstraße schaffen: Die Bewohner des selbstverwalteten Hauses baten die Wandmalgruppe um Unterstützung. Die Ausführung des gemeinsam erarbeiteten Entwurfes, die auf einem Straßenfest stattfand, forderte akrobatische Leistungen: Aus dem zweiten Stockwerk mußte angeseilt aus den Fenstern gemalt werden; denn Geld für ein Gerüst gab es nicht und das fahrbare Gerüst, das ein im Haus wohnender Anstreicherlehrling von seinem Meister ausgeliehen hatte, reichte nur bis zur ersten Etage.

Das Bild zeigt die Bedrohung des Wohnhauses in einer Vision, wobei die Struktur der Fassade sinnvoll für die Bildaussage genutzt wurde: Einige Fenster und eine Zierleiste erscheinen nicht mehr als architektonische Elemente, sondern werden durch die Malerei in Kühlergrill und Stoßstange einer Luxuslimousine umgewandelt, die das Haus durchbricht. Während das Nachbarhaus zerstört wurde, konnte die gut funktionierende Hausgemeinschaft einen Aufschub des Abrisses durchsetzen.

In Düsseldorf-Bilk, einem Stadtteil, wo wir schon mehrere Bilder realisiert hatten, wollten wir mit der dortigen Bürgerinitiative in einem giebelhohen Wandbild den Zusammenhang der Luxusmodernisierungen mit dem Bau des neuen Landtages aufzeigen. Das brauchte eine zweimonatige Vorbereitungszeit: Die Stadtteilbewohner wurden durch Informationsstände auf einem Straßenfest und Flugblätter informiert und zu einem Treffen eingeladen. Auf wöchentlichen Zusammenkünften mit der Bürgerinitiative wurden die Inhalte diskutiert, konkretisiert und verschiedene Gestaltungsvorschläge erarbeitet.



95
Profit 1980: Das Haus soll abgerissen werden, um Parkplätze für einen Supermarkt zu schaffen. Das Bild wurde während eines Straßenfestes zusammen mit den Bewohnern gemalt.

96
Dieses Wandbild an der Martinstraße, das sich gegen die Umwandlung des Stadtteils Bilk in ein «Luxus-Bilk» richtet, wurde mit der Bürgerinitiative «Rettet Bilk» geplant, ausgeführt und durch Spenden finanziert (1980).



Trotz großer Resonanz in der Stadt und im Stadtteil gab es keinerlei öffentliche Unterstützung für das Projekt. Ein Ratsmitglied der CDU war vielmehr an der Frage interessiert, wie solche Aktionen in Zukunft zu verhindern seien. Die Bürgerinitiative verstärkte ihre Aktivitäten und rief mit Flugblättern und in den Lokalzeitungen zur Mitarbeit und zu Spenden auf, um die 4500,– DM für Farbe und Gerüst zu decken. Der Vorsitzende der Initiative fand einen Hausbesitzer, der eine 21 m hohe Giebelwand zur Verfügung stellte, da er selbst auch gegen die Umwandlung des Stadtteils in ein Luxus-Bilk war.

In diesem Bild werden Gebäude der unmittelbaren Umgebung – Fernsehturm, LBS-Hochhaus, Landtagsneubau – als wiedererkennbare Symbole aufgegriffen. Obwohl das Bild illusionistisch gemalt ist, läßt es ein «Sich-Versenken» in eine fremde Bildwelt nicht zu. Es persifliert, verfremdet, interpretiert das reale Straßenbild, so daß die ganze Straße einen kompositorischen Zusammenhang bildet. Der Anklang, den das Wandbild fand, war groß. Anwohner sahen uns bei der Arbeit zu und stellten interessiert Fragen. Während der 10-tägigen Malperiode an dem Riesengemälde wurden die Maler nicht nur mit Worten aufgemuntert, sondern manche Hausfrau brachte zur leiblichen Stärkung Kaffee und Kuchen. Die Einweihung des Bildes wurde dann zum Stadtteilereignis: Die Bilker feierten ein großes Fest vor der Wand.

In der Folgezeit entstehen weitere Bilder. Auch die Bilker Instandbesetzer bemalen die Fassaden ihrer Häuser und ein Lehrer bringt mit Schülern Szenen aus der Geschichte Bilks an die Wand. Die Wandbilder machen den Stadtteilbewohnern Mut, sich in ihrem Viertel zu wehren, in dem jetzt andere das Sagen haben.



ANDY WILDI

«Truck-Art, die nicht mehr existiert», sollte eigentlich der Titel zum ersten Teil dieser Geschichte lauten. Denn das fahrende Kunstwerk des Malers Andy Wildi mußte aus Gründen der Verkehrssicherheit überpinselt werden. Amtsstuben befanden über Kunst und verkannten dabei die Bemühungen der Initianten und die Arbeit des Künstlers. Als gleichsam «historisches» Dokument kann hier die von Andy Wildi praktizierte Truck-Art in ihrem Werdegang betrachtet werden. Erhalten blieb uns bis zum heutigen Tag seine illusionistische Wandmalerei, die im zweiten Teil beschrieben wird. Die beiden Beispiele aus Andy Wildis Arbeiten zeigen die Beständigkeit des Künstlers im Bereich der im Auftrag getätigten öffentlichen Kunst, vor allem aber auch seinen Drang zur Originalität.

Helena Zaugg

Truck-Art – oder mit Phantasie gegen das genormte Grau

«Außer der Norm gibt es praktisch nichts oder höchstens so lange, bis es verboten wird», sagt Kunstkritikerin Annelise Halder am 27. Januar 1983 auf dem Badener Cordulaplatz, wo eine ungewöhnliche Vernissage stattfindet. Wie sehr sich dieser Satz noch bewahrheiten wird, ahnt wohl niemand. Nicht die Zuschauer, die durch die großen, verhüllten Sattelschlepper mitten in der Fußgängerzone und die bekannten Fahrzeuge des Fernsehens angelockt worden sind, nicht die geladenen Gäste, die Künstler, Kunstkritiker und Journalisten, die auf die geheimnisvoll angekündigte «Schweizer Première» warten.

Eine Jazzband spielt, die Kameras surren, das Tuch, das den Laster verhüllt, wird hochgezogen. Auf der 13,5 Meter langen und 2,5 Meter hohen, weißen Seitenwand liegt ein Mann. «Albert denkt an Anita» steht da und auf der anderen, gegenüberliegenden Seite liegt Anita, die an Albert denkt. Wer von oben aus einem der Fenster zuschaut, sieht das große, rote Herz auf dem Dach des Auflegers und dort steht: «Albert liebt Anita» und «Anita liebt Albert». Schöpfer dieses fahrenden «Liebesdenkmals» ist Kunstmaler Andy Wildi, der von der Idee der Migros-Genossenschaft Aargau/Solothurn, zwei neue Sattelschlepper von Künstlern bemalen zu lassen, begeistert war. Der 1949 in Baden geborene Maler hat die Grenzen seiner künstlerischen Arbeit immer sehr weit gesteckt. Er schuf Bühnenbilder für die Theater-



97/98
Andy Wildis Kunstwerk auf «Probefahrt».

Andy Wildi ist Kunstmaler und Gründermitglied der im Jahre 1974 ins Leben gerufenen Ateliergemeinschaft «Spinnerei Wettingen». Heute arbeiten in der ehemaligen Garnfabrik zwölf Künstler – jeder in einem eigenen Atelier – mit der Möglichkeit, die Holzwerkstatt, das Photolabor oder die Druckerei zu benützen. Eine geräumige Halle bietet Platz für die Schaffung größerer Objekte oder von Gemeinschaftsarbeiten; hier veranstalten die «Spinnerei»-Künstler periodische Ausstellungen, zu denen Kunstschaffende aus Wettingen und aus einer sehr weit begriffenen Umgebung eingeladen werden.

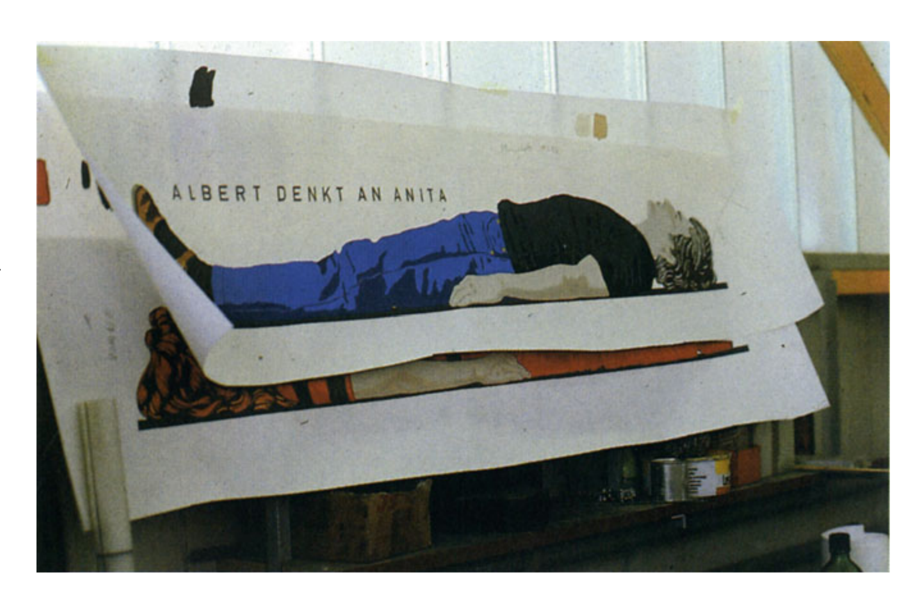
gruppe «claque», arbeitete bei der Gestaltung einer originellen Bar mit, schuf großflächige Wandbilder in Schulhäusern und arbeitete zu diesem Zeitpunkt gerade am bisher größten Bild seiner Laufbahn, der Fassadenmalerei an der Wettinger Bahnhofstraße. Ein «fahrendes Kunstwerk», wie es dieser Lastwagen darstellt, war auch für Andy Wildi neu und inspirierend. Von Anfang an gestaltete er sein Werk bewußt nach den Kriterien, die für ein fahrendes Objekt wichtig sind. Sein Bild sollte plakativ, großformatig und aussagestark sein, es sollte beim Vorbeifahren eine zusätzliche Dynamik entwickeln, aus der Bewegung heraus leben. Im spannungsreichen Gegensatz zur klaren, fast plakativen visuellen Gestaltung steht die Tatsache, daß der Laster, wenn er vorbeifährt, seine Botschaft nie integral preisgibt. So wie der Liebe immer etwas Rätselhaftes anhaftet, so gibt auch der Laster sein Geheimnis nicht völlig preis. Der Betrachter sieht jeweils nur eine Seite des Kunstwerks auf einmal und die verbindende, persönliche Aussage auf dem Dach bleibt meist verborgen.

Mit dem Thema Liebe hat sich Andy Wildi immer wieder auseinandergesetzt. Das Herz als Symbol aber auch als Form an sich hat er in unzähligen, aussagestarken Variationen dargestellt. Und in seinen Menschenportraits versucht er, Gedanken und Gefühle durch emotional aufgearbeitete Situationen sichtbar zu machen. Wie auch bei diesem Liebespaar, das es übrigens wirklich gibt: Schauspieler Albert Freuler und seine Freundin Anita Pfau standen, beziehungsweise «lagen» dem befreundeten Maler Modell.

Die eigentlichen Spritzarbeiten am Sattelschlepper wurden bei einer dafür spezialisierten Firma ausgeführt, wobei der Künstler selbst dabei war, jeden Arbeitsgang überwachte und selbst mit Hand anlegte. Zuerst wurde der maßstabgetreue Reinentwurf auf das Originalformat übertragen, dann Schablonen angefertigt, mit denen jedes Bildelement in jeder Farbe aufgespritzt werden konnte, während die bereits fertigen Bildteile mit Spezialfolie abgedeckt wurden. Jeder der 15 Farbtöne wurde genauestens gemischt und von Andy Wildi abgestimmt.

Nach einer anstrengenden Woche war das Kunstwerk fertig, das nun zum täglichen Straßenbild des Kantons Aargau gehören sollte, denn dort wollte die Migros den neuen LKW einsetzen. Die Medien widmeten dem für die Schweiz neuartigen Projekt viel Aufmerksamkeit. Die Idee, dem eintönigen Straßenalltag mit Phantasie einen positiven Gedanken entgegenzusetzen, wurde ebenso begrüßt wie die Tatsache, daß hier nicht das Naheliegende, nämlich eine der üblichen Werbebeschriftungen, gewählt worden war.

Doch es sollte anders kommen. Das Straßenverkehrsamt des Kantons Aargau verwehrte dem Laster





99–101
Drei Stationen dieser Arbeit: die Entwürfe für die Seitenflächen des Lastwagens in Originalgröße im Atelier (99); die Entwürfe werden in aufwendiger Verpackung des Fahrzeugs und mit Hilfe von Schablonen übertragen (100 und 101).

102
Andy Wildi legt letzte Hand an – der Künstler vor einem Ausschnitt der Seitenansicht «Anita».

die definitive Zulassung mit der Begründung, die Bemalung sei zu auffällig und würde die Straßenbenützer ablenken. Die Migros konnte oder mochte gegen diesen Entscheid nicht rekurrieren und nur wenige Wochen nach der so effektvollen Vernissage wurde der Laster recht still überspritzt. Wieviel Konfliktstoff in dem ruhigen, fast meditativ wirkenden Kunstwerk mit der friedlichen Aussage enthalten war, zeigte sich erst in den Reaktionen auf das Verbot. Die Diskussion entflammte nicht nur in den Medien, bei Journalisten und Leserbriefschreibern, sondern auch im Bekanntenkreis des Künstlers und in weiten Kreisen der Bevölkerung. Andy Wildi, der erste «Truck-artist» der Schweiz, stand zwar plötzlich ohne sein Werk da, damit war es aber nicht gestorben. Immer wieder wurde und wird davon gesprochen; eine Genfer Jungfilmerin will einen Film darüber machen und der große Renner im Modell-Lastwagengeschäft war letzte Weihnachten die originalgetreue Nachbildung des Saurer-LKW mit Andy Wildis Bemalung. «Albert und Anita lieben sich jetzt auf 13 Zentimetern» titelt das Aargauer Volksblatt, denn genau so lang ist das Modell. Doch das Format ist nicht das Entscheidende. Die Idee lebt und liefert den tröstlichen Beweis dafür, daß Kunst auch hier und heute nicht einfach per Dekret ausgemerzt werden kann.





103
Das «fliegende Haus» in Wettingen/Aargau.

Helena Zaugg

Fassadenkunst in Wettingen: Einem Haus wachsen plötzlich Flügel

Frühling 1983 in Wettingen. Eine Neuüberbauung mit Mehrfamilienhäusern an der Bahnhofstraße wird fertiggestellt. Eine Siedlung wie viele? Auf den ersten Blick vielleicht. Doch halt – auf einem Baugerüst an der fensterlosen Seitenwand eines der Häuser ist ein Maler an der Arbeit. Leute bleiben stehen, diskutieren, einige fotografieren auch. Sogar heftig knipsende Japaner werden gesichtet. Und dies in Wettingen/Aargau, Stadt zwar von der Ausdehnung und der Einwohnerzahl her, ländlich-dörflich, bürgerlich, ruhig und völlig unspektakulär, was die Mentalität anbelangt.

Der Maler ist Andy Wildi. Und was er eben fertigstellt, ist sein 10 × 12 Meter großes Wandbild. Ein Blickfang, wie es ihn bisher in Wettingen nicht gibt, auf bestem Weg zur Attraktion der sonst mit Sehenswürdigkeiten nicht eben gesegneten Kleinstadt zu werden. Ein älteres Haus fliegt davon, in den blauen Himmel hinein. Eines der Kosthäuser der ehemaligen Spinnerei Wettingen, in deren Fabrikräumen unten an der Limmat heute auch die Künstler-Ateliergemeinschaft Spinnerei untergebracht ist, zu der auch Andy Wildi gehört. Und dort, wo früher die Kosthäuser der Spinnereiarbeiter standen, stehen nun die modernen Wohnblocks.

Angefangen hat alles mit dem Auftrag der Bauherrin an drei Künstler der Ateliergemeinschaft, die Umgebung der Wohnüberbauung zu gestalten. Ruedi Bechtler und Marcel Lehner schufen die in ihrer Art ebenfalls neuartige Gartenanlage mit viel Freiraum für Kinder und Begegnungsstätten für die Familien. Andy Wildi leistete seinen Beitrag in Form des großformatigen Wandbildes. Die leeren, fensterlosen Wände der Blöcke luden ja förmlich dazu ein und die alten Häuschen, die neuem Lebensraum Platz machten, inspirierten den Künstler, der in seinen früheren Werken immer wieder fliegende, frei im Raum schwebende Objekte gemalt hat, zu seinem Motiv.

Für die Baueingabe legte die Bauherrin ein Gutachten des anerkannten Kunstkritikers Dr. Willy Rotzler vor, der dem Künstler denn auch bescheinigt, «geschickt und eigenständig die Mittel einer illusionistischen Wandmalerei zu nutzen, wie sie in den Vereinigten Staaten und in Deutschland auf blinden Fassaden häufig zur Anwendung kommt. Die geschlossene Wandfläche wird durch die Scheinöffnung gegen den Himmel ersetzt und bringt dadurch die gewünschte Vorstellung von Weite. Gleichzeitig bezieht sich der Entwurf auf die Örtlichkeit, indem er ein Stück Vergangenheit als optische Erinnerung wachhält. Er tut dies aber nicht «dokumentarisch», sondern in einer liebenswürdig ironischen Weise: das Vergangene, brüchig und unbrauchbar Gewordene entschwindet wie ein Spuk in den Wolken.» Und Willy Rotzler führt weiter aus: «Ich kenne wenig vergleichbare Fassadenmalereien, die auf so überraschende Weise die Tatsache visualisieren, daß das Neue, Jetzige, an die Stelle von etwas anderem getreten ist. Eine bestimmte Örtlichkeit wird hier also auch in ihrer geschichtlichen Dimension verstanden.»

Mit viel Liebe zum Detail und 80 Kilo lichtechter, witterungsbeständiger Acryl-Dispersionsfarbe ging Andy Wildi im Oktober 1982 ans Werk. Zusammen mit Sylvia Dörnenburg, die ihm beim Bemalen der rund 120 Quadratmeter großen Wandfläche half, übertrug er seinen Entwurf auf die Seitenfassade; ein Teil des Himmels wurde über die Ecke auf der Frontseite des Hauses fortgesetzt. Der beginnende Winter brachte eine Unterbrechung der Arbeiten, da die Spezialfarbe bei zu niedrigen Temperaturen nicht optimal trocknen kann. Im April 1983, kurz nachdem der von ihm bemalte Sattelschlepper überspritzt worden war, stellte Andy Wildi sein Wandbild fertig. Und er wurde dabei immer wieder von Passanten gefragt, ob denn dieses Bild nun auch übermalt würde!

Aus der Nähe betrachtet, offenbart die Fassadenmalerei originelle und verblüffende Details. Der Himmel erhält durch ein Flugzeug mit Kondensstreifen zusätzliche Tiefe, in der Küche des Hauses hängt noch ein Handtuch, im Schopf der Gartenschlauch, und selbst der Tizian-Kunstdruck an der Zimmerwand fehlt nicht. Der für Wettingen eher ungewöhnliche Wandschmuck wurde natürlich rege diskutiert. Anfangs waren die Stimmen, vor allem der älteren Anwohner, recht kritisch. Als erste brachen die Kinder den Bann, die bereits die Arbeiten am Bild mit großem Interesse verfolgt hatten und das Ganze eine «tolle Sache» fanden. Aber auch die Erwachsenen fanden den Zugang zum Kunstwerk an der Fassade, einige machten auch ganz konkrete Vorschläge, was sonst noch alles aufs Bild gehöre. Die verlangten Bäume wurden aber nicht gemalt, sondern rund um die Häuser reichlich gepflanzt. Bei der Einweihung der Anlage im Herbst 1983 wurde die Integration dieser Fassadenkunst ins tägliche Leben Siedlung sichtbar: die Stimmung hatte deutlich ins Positive umgeschlagen, viele Anwohner waren recht stolz, «so etwas» in ihrer Überbauung zu haben. Wie unkompliziert und positiv Kinder und Jugendliche auf das Wandbild reagieren, zeigte sich auch in der Fernsehsendung «Faß», die einen Besuch von drei Jugendlichen aus Zürich bei Andy Wildi zum Anlaß nahm, das Wandbild – sogar mittels einer Feuerwehrleiter – ganz aus der Nähe zu betrachten. «Also mir gfallt's» lautete der abschließende Kommentar eines Zwölfjährigen.

TESSINERPLATZ ZÜRICH



104–107
Das Haus Lavaterstraße 9 in Zürich als Abbruchobjekt (104) – und in dem Zustand, in dem es dann letztendlich doch abgerissen wurde (105), nachdem die Bewohner selbst Hand angelegt hatten (106 und 107).

Der Tessinerplatz erzählt wohl die Geschichte eines Häuserkampfes, doch vor allem verfolgte die «Besetzung» dieses Hauses eine der Hauptabsichten der 80er-Bewegung: einen autonomen Raum zu schaffen, in dem gezeigt werden soll, daß anders gelebt werden kann. Die meist jugendlichen Bewohner der Liegenschaft Lavaterstraße 9 in Zürich waren von Anfang an den scharfen Beobachtungen der Behörden ausgesetzt, die mit Argusaugen den Geschehnissen in und rund ums Haus beiwohnten. Die Bemalung der Fassade mit dem blau-weißen Wappen der Stadt Zürich war mehr als schöne Dekoration; die ganze Kritik gegenüber einer modernen Architekturauffassung wurde hier an die Wand gesprüht: Kritik gegen wuchernde Beton- und Stahlkolosse, gegen zunehmend unwirtliche Städte, gegen Sanierungsentscheidungen, die nicht nach dem Leben hinter der Fassade fragen. Die Hausbewohner, die zu dieser Tat schritten, fühlten sich keineswegs der No Future-Ästhetik der Zürcher «Bewegung» (von der sie abstammten) verpflichtet. Aus ihrer Aktion entstand eine doppelschneidige Provokation: einerseits gegen die Behörden, die Polizei-Razzien anordneten, andererseits gegen die «Bewegung», die bald das Wort «Verrat» bereit hatte. Mehr noch, die Sache entwickelte sich zum Überlebenskampf einer Idee. Eine alternative Lebensinsel mitten in Zürich? Die Frage bleibt unbeantwortet, denn das Haus mußte der Überzeugung weichen, daß Räumbagger für alternative Lebensformen die «humanste Lösung» bieten, und daß neue Geschäftsgebäude eine rentablere Anlage darstellen.

Felix Schregenberger

Eine Stadt begeht Fahnenflucht

Das Haus Lavaterstraße 9 in Zürich war eines von 8 Abbruchobjekten am Tessinerplatz beim Bahnhof Enge: ein gewöhnliches Haus mit vier 5-Zimmerwohnungen und einem Ladenlokal im Parterre. Ein gewöhnliches Haus? Die Geschichte seiner letzten 4 Jahre ist keineswegs gewöhnlich: Im Zusammenhang mit der Projektierung eines Neubaus an dieser Stelle (Einkaufszentrum, Büros, Hotel auf 30 × 80 m) wechselte es durch Spekulation mehrmals den Besitzer und gehörte schließlich der Fortuna Lebensversicherung, einer Tochter der Tages Anzeiger AG. Die Mietverträge wurden gekündigt und durch Notmiet- und Gebrauchsleihe-Verträge ersetzt. Alte Mieter zogen aus, junge Leute kamen rein und bildeten Wohngemeinschaften.

Ab 1980 mußte man fast monatlich mit dem Abbruch rechnen. Dies bewirkte, daß die Mieter häufig wechselten, daß Leute einzogen, die nichts zu verlieren hatten, politisierte Leute (1980–82 war Zürich in «Bewegung»). Man wollte billigen Wohnraum erhalten und versuchte, den Abbruch der Häusergruppe mit allen Mitteln zu verhindern: mit Rekursen bis vor das Bundesgericht, mit Sanierungsprojekten, mit Flugblattaktionen, Zeitungsartikeln, Straßentheatern, Demonstrationen, Festen usw.

Das häßliche, baufällige Haus, um das sich die Besitzer nicht mehr kümmerten, wurde zu einer Art Insel für neue Formen des Zusammenlebens. Es war hier möglich, alles

auszuprobieren, alles zu machen. Die Zimmer der einzelnen Bewohner wurden zu deren Spiegelbildern; das ganze Haus, so wie wir es brauchten und ständig veränderten, wurde zum Selbstportrait einer Randgruppe, der nichts an gesellschaftskonformem Verhalten lag und die lautstark auf sich aufmerksam machte.

Daß unsere Lebensformen provokativ waren, bekamen wir von außen zu spüren: Drohungen, zwei Brandstiftungen, Polizei-Razzien, Schikanen der Hausbesitzer usw. Als Bewohner waren wir exponiert, auch bei den Leuten aus der Szene, die ähnlich dachten wie wir, aber nicht in dem Maß die Gelegenheit hatten, ihre Vorstellungen auszuleben. Wir suchten Öffentlichkeit, indem wir das Ladenlokal in ein Kino (XENIX) umfunktionierten.

Auf der Suche nach Aufmerksamkeit entwickelte sich schließlich auch unser Projekt, die Frontfassade des Hauses zu bemalen. Ein halbes Jahr vor dem Abbruch gab es nichts mehr zu verlieren. Wir mußten alles in den Kampf um die Erhaltung der Häuser werfen, denn es ging ums Überleben einer Idee, um unser Überleben. Wir hatten keine Lust, uns hinter grauen Mauern fertigmachen zu lassen. – Wo gab es eine größere Reklamefläche als unsere Hausfassade? Diese sollte zur Kulisse werden, vor deren Hintergrund sich das Drama ums Überleben abspielen konnte.

Am 15./16. Mai 82 wurde das Haus Lavaterstraße 9 zur *Zürcher-Fahne*. Die Arbeit nahm insgesamt drei Tage in Anspruch und wurde von fünf Leuten ausgeführt. Gemalt wurde von den Fenstern aus mit Hilfe einer Farbspritzpistole und einer Abseilvorrichtung. Die Materialkosten beliefen sich auf 190,– Franken.

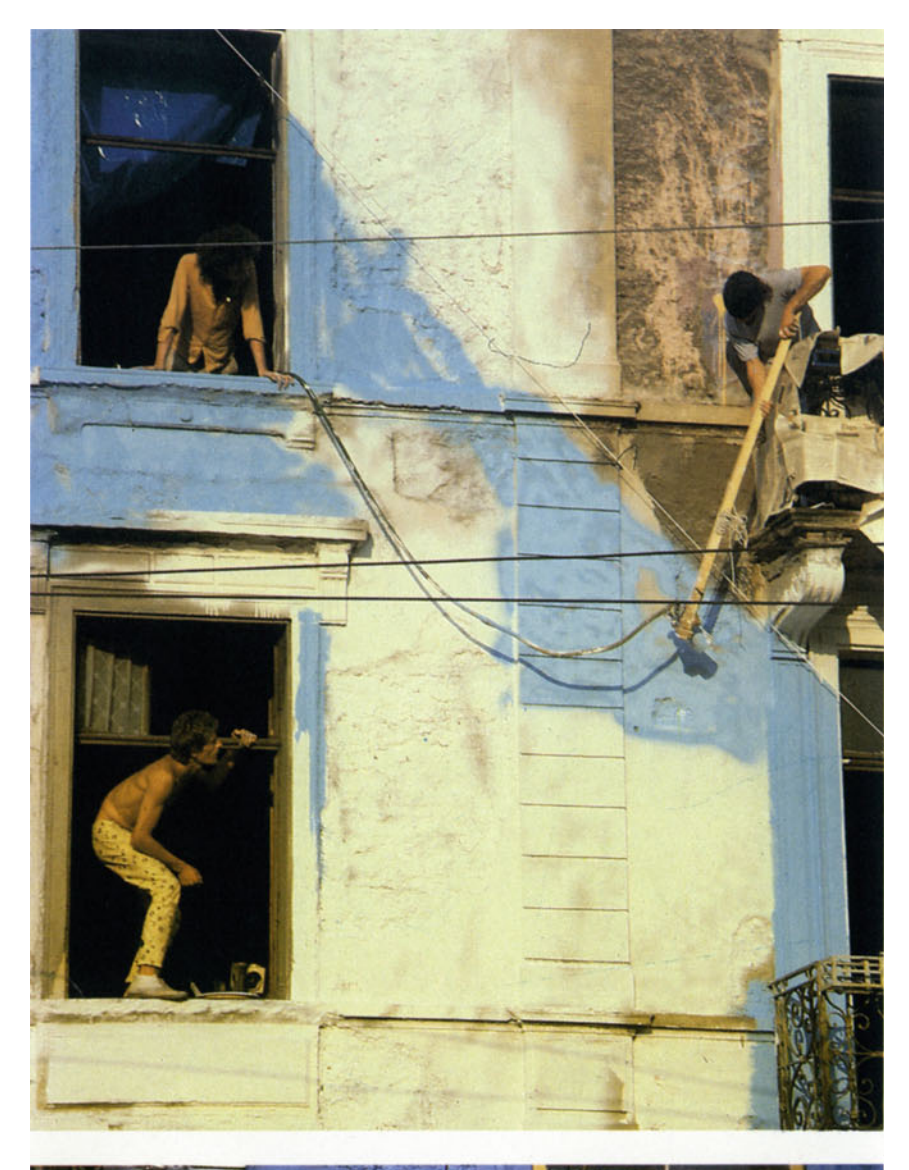
«Alles wird gut» stand in Tages Anzeiger-Lettern auf der Fahne, und es war alles gut! Schlagartig kannte jeder in Zürich dieses Haus, die Presse berichtete in Wort und Bild. Zwei Monate später erschien die Arbeit als Fotoreportage im Tages Anzeiger-Magazin.

Man sprach darüber. Man war verunsichert. Man hatte das nicht erwartet. Wie konnte man das einordnen? – Keine Schmiererei, sondern exakte Arbeit. Sollte das ein Witz sein? Waren wir Fahnenschänder, oder gehörte dieses Haus auch Zürich, der Banken- und Geschäftsmetropole?

Für einige unbewegliche Ideologen aus der Bewegung waren wir vorerst Faschisten, bis dann auch sie merkten, daß das Leben komplizierter ist. Wir hatten unseren Spaß und Erfolg damit, mit einem Klischee Klischees über den Haufen zu werfen.

Trotz unserer Bemühungen konnten wir die Invasion von Baggern und Bulldozern auf unserer Insel nicht zurückschlagen. Anfang Dezember '82 wurde Zürich abgebrochen. Die Stadt wollte ihre Fahne nicht mehr sehen.







bürgerlich, bürgerlicher, der
HYPERBÜRGER
ein grässlicher, stinkender mief
in winkeln, ecken, im tram, auf gehsteigen
alt, eitrig, am verrotten, modrig,
würgend, ächzend, berechnend,
ZERFLEISCHEND
den lebensnerv, die lust, die freude,
DEN MENSCHEN.

PLÖTZLICH
in diese leblosigkeit ein augenblick
ein gefühl, spontaneität
VERÄNDERUNG
oder nur eine leise hoffnung
mit alten, jungen, anhang, tieren, in
GEMEINSCHAFT
wärme und phantasie, träume und alltag zu
LEBEN
wird eingehaucht

FASSADE, wohnraum, umgebung, plätze
werden zum schauplatz, zur augenweide.
eine farbige bunte fassade entsteht, die
INSEL
ist beflaggt
die strahlenden zürcher farben
zieren die abbruch bedrohten mauern.

SYMBOL
für feindbilder, festgefahrenheit
erstarrung, INTOLERANZ
sie, alles durchbricht, aufdeckt, enthüllt
SPIEGELT
was mit fassade, abgrenzung, ideologie
ENGSTIRNIGKEIT
aufrecht erhalten wird, werden muss, um
VERUNSICHERUNG
angst, hilflosigkeit, orientierungsleere
erfolgreich verdrängen zu können

und sie rotten sich zusammen
die verwesenden, siechenden, schimmligen
AASGEIER
bedroht durch die illusion einer insel
in einem frisch renovierten
SHOPPINGSCHLAFQUARTIER.

tatkräftig werden
TRÄUME
plattgewalzt, oder sie beginnen
gar tief unten zu
WUCHERN
breiten sich aus, verselbstständigen sich
immer heftiger, wilder, gieriger
KOMPROMISSLOSER
und strömen, fliessen, geniessen, freu....

HALT!
zu gefährlich für fette bankkonten
von den grossfinanzdealern ganz zu
SCHWEIGEN.

ABREISSEN?
zerstören, abwürgen
VERNICHTEN, AUSBAGGERN
die insel wo lagerfeuer, grossfamilie
auseinandersetzung, AUTONOMIE
genug raum hatte

ÜBRIG
bleibt eine
STILLE
die nach büroschluss über dem immensen
VERSICHERUNGSKLOTZ
ihre flügel ausbreitet
leblos, lebloser,
HYPERTOT.

Text: Roger Nydegger



COIT TOWER – SAN FRANCISCO

108
109
Ausschnitt aus Kaliforniens Landwirtschaft: Orangen werden verpackt (links) und Aprikosen zum Trocknen ausgelegt (rechts). Fresko von Maxine Albro.



Hans Uli von Erlach

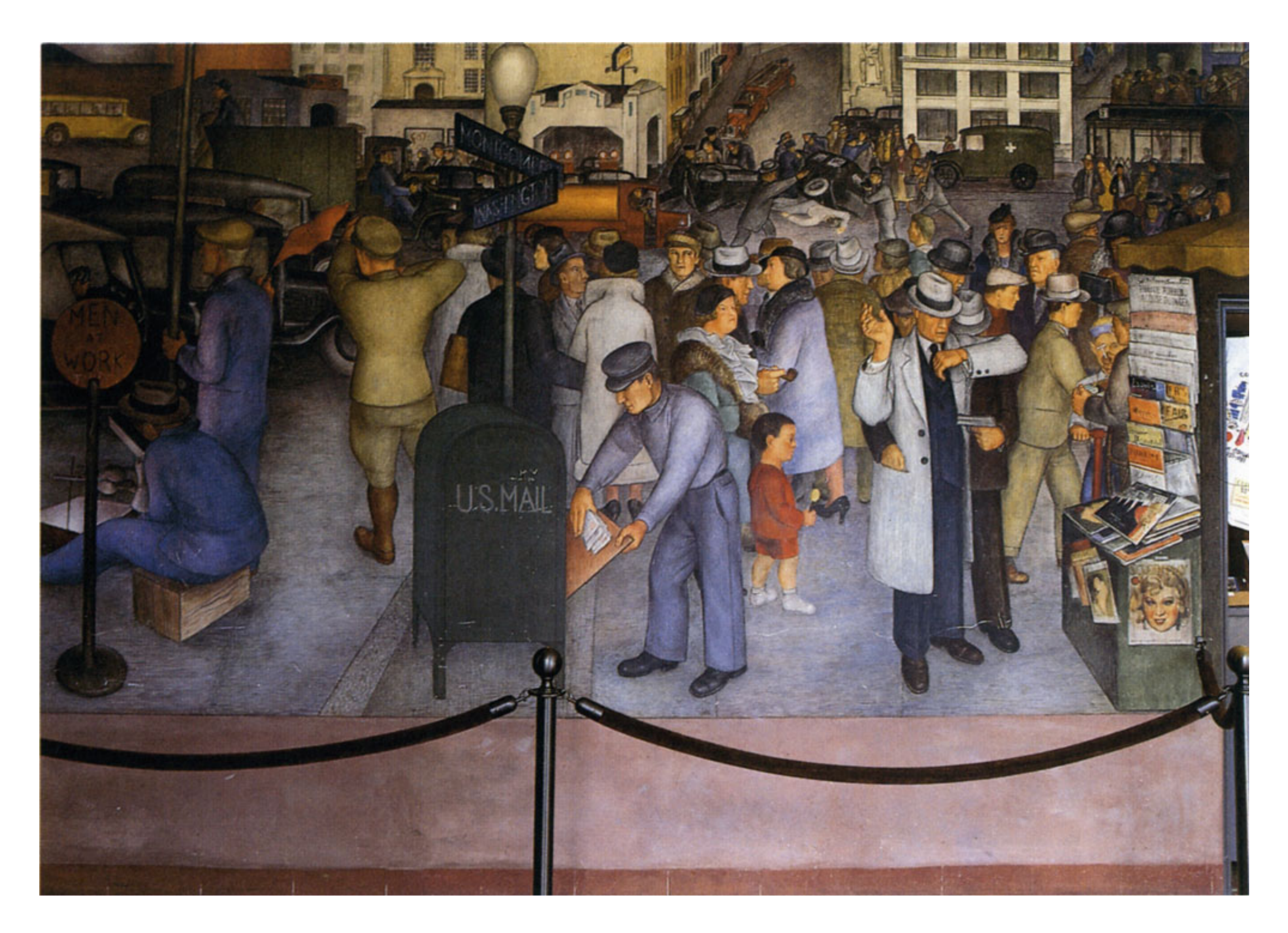
Coit Tower: «American Life» vor fünfzig Jahren

Auf einem der vielen steilen Hügel, über welche sich San Francisco erstreckt, steht der Coit Tower. Er wurde gestiftet von der geschichten- und auch etwas skandalumwitterten Lillie Hitchcock-Coit, einer Dame, die oft in Männerkleider gehüllt und Zigarre rauchend in Spielsalons gesehen wurde und bekannt war für ihr feuriges Verhältnis zur städtischen Feuerwehr, deren Maskottchen sie schließlich wurde.
Mrs. Hitchcock hinterließ 125000 Dollar, «um San Francisco etwas Schönes hinzuzufügen, jener Stadt, die ich immer geliebt habe ...»

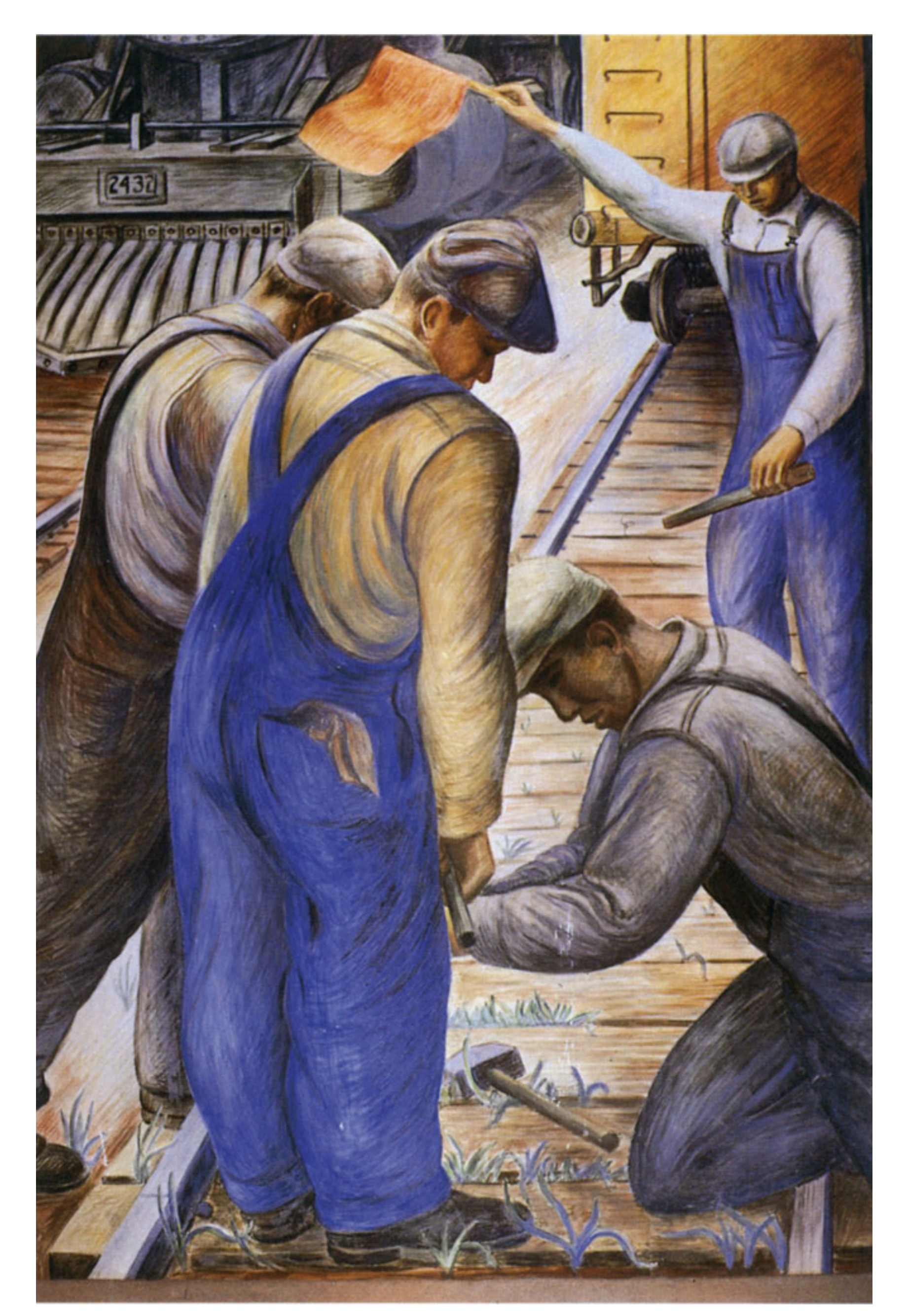
1933 wurde der Bau des Coit Tower vollendet. Noch war es ein Turm «ohne Nutzen», einfach eine Dekoration im damals modischen Stil des Art Déco. Ein Luxus also – und das mitten in Amerikas Krisenjahren: Die Wirtschaft war am Boden und mit ihr das öffentliche Leben; die Nahrungsversorgung und die Lage auf dem Arbeitsmarkt waren katastrophal. Die Folgen der Weltwirtschaftskrise hatten die USA tüchtig gebeutelt. Ihr frischgebackener Präsident F.D. Roosevelt konnte

mit dem berühmten «New Deal-Programm» seinem Land zwar eine halbwegs wirksame Wiederbelebungs-Spritze geben. Auch die Künstler, die unter der schlechten Situation naturgemäß besonders zu leiden hatten, sollten davon profitieren. So treffen sich die Geschichte der USA und die Geschichte des Coit Tower. Denn im Rahmen des New Deal wurde auch ein Projekt gefördert, welches die Künstler mit öffentlichen Aufträgen beschäftigen sollte: das «Public Works of Art Project». Die über 300 Quadratmeter leere Mauerfläche im Innern des Coit Tower bot sich an, bemalt zu werden. Fünfundzwanzig Künstlerinnen und Künstler aus San Francisco und Umgebung wurden ausgesucht und mit dem Auftrag betreut, dafür Wandbilder zu schaffen.

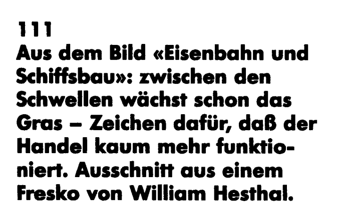
Nun füllte sich der schmale, hohe Turm mit Leben. Neben den Künstlern arbeiteten noch gegen zwanzig Assistenten und viele Handwerker in den engen Räumen. «Manchmal war es ein richtiges Chaos», erinnert sich der jetzt 83jährige Ralph Chesse, einer der acht noch lebenden Coit Tower-Künstler. «Wir arbeiteten Ellbogen an Ellbogen. Mittags hatten wir meist ein gemeinsames Picknick. Na ja, mit 38 Dollar Wochen-Honorar pro Künstler konnte man nicht weit



110
City Life: Nicht nur positive Szenen zeigt diese Darstellung der Straßen von San Francisco – auch Verkehrsunfälle und Taschendiebe gehören ins Bild. Ausschnitt aus dem Fresko von Victor Arnautoff.







111
Aus dem Bild «Eisenbahn und Schiffsbau»: zwischen den Schwellen wächst schon das Gras – Zeichen dafür, daß der Handel kaum mehr funktioniert. Ausschnitt aus einem Fresko von William Hesthal.

112
Imbiß-Bar im Warenhaus: noch billige Preise und schon damals teilnahmslose Gesichter bei «fast food». Teilansicht aus einem Fresko von Frede Vidar.

springen – aber man konnte davon leben!»

Die wirtschaftliche und soziale Stimmung jener Zeit hat sich in den Sujets der Wandbilder niedergeschlagen. «Das Leben in Kalifornien 1934» war das vorgeschriebene Thema. Aber dieses Leben war eben alles andere als rosig. Nicht umsonst bedienten sich die Künstler also eines Stils, der als «Sozialer Realismus» in die Kunstgeschichte einging. Ein Stil, der übrigens nicht immer unumstritten war, und der sich in den dreißiger Jahren auch nicht nur in Amerika breit machte, sondern in den meisten Wirtschaftsländern der Welt – denn auch die Krise selbst war weltweit. Arbeiter, Intellektuelle und Künstler aller Herren Länder kritisierten auf ihre Weise die Politik der Regierenden. Der amerikanischen Regierung ging allerdings die gemalte Kritik in den von ihr selbst geförderten Wandbildern oft etwas zu weit: zahlreiche davon mußten in den folgenden Jahren wieder überstrichen werden. Die Wandgemälde im Coit Tower gehören zu den wenigen, die überlebten.

Nur bei einer Szene der Coit Tower-Bilder hatte die Zensur eingegriffen: Ein Hammer- und Sichel-Symbol schien doch etwas zuviel politischen Zündstoff zu enthalten. Andere, weniger offene Proteste durften bleiben. Etwa dort, wo Bankgeschäfte und Rechte illustriert werden: Da stehen Bücher im Regal mit so sarkastischen Titeln wie «Gesetz über Wandmalerei» und «Recht *oder* Justiz». Und in der Darstellung der Bibliothek greift ein Mann unverfroren nach Karl Marx' «Das Kapital!» Auch im großen Bild «City Life» wurden nicht nur positive Szenen, sondern auch die Schattenseiten festgehalten: da ist ein Autounfall zu sehen oder ein Taschendieb, der einen ahnungslosen Passanten bestiehlt.

Mit viel Liebe zum Detail sind auch Berufe in der Industrie festgehalten, das Leben in Fabriken, Arbeiter in der Landwirtschaft oder etwa die Schnellimbiß-Bar (wohl eine der ersten überhaupt) in einem Warenhaus. Vielsagend dort die hinter der Theke angeschlagenen Preise: Menü 25 Cents, Suppe 5 Cents, Chili con Carne 15 Cents etc.

Von den insgesamt 37 Gemälden sind 31 als Freskos ausgeführt. Bei dieser alten, sehr heiklen Technik beschichtet der Maurer die Wand zuerst mit einer dünnen Schicht Mörtel. Noch wenn diese feucht und frisch (Italienisch «fresco»!) ist, wird sie vom Künstler bemalt: mit einem bürstenähnlichen Pinsel werden trockene Farbpigmente aufgetragen. Die arbeitsintensive Fresko-Technik ermöglicht, pro Arbeitstag nur etwa ¼ m^2 zu behandeln.

Von Januar bis Juni 1934 wirkten die Künstler im Coit Tower. «Die Eröffnung provozierte in verschiedenen Kreisen einen richtigen Skandal!» weiß John Howard (81) heute zu berichten, dessen Fresko auch eine Schar Arbeitsloser zeigt.

In diesem Jahr, 1984, wird also der fünfzigste Geburtstag der Malereien gefeiert. Wer sie heute besucht, ist nicht in erster Linie von ihrer künstlerischen Qualität berührt, die zwar interessante formale Aspekte hat, sondern es sind vielmehr die Inhalte, die uns noch heute Mitgefühl und auch mal ein Schmunzeln entlocken. Es sind Reportagen im besten Sinn des Wortes: Abbilder ihrer Zeit, von denen sich sogar einige Parallelen in unsere Tage ziehen lassen...



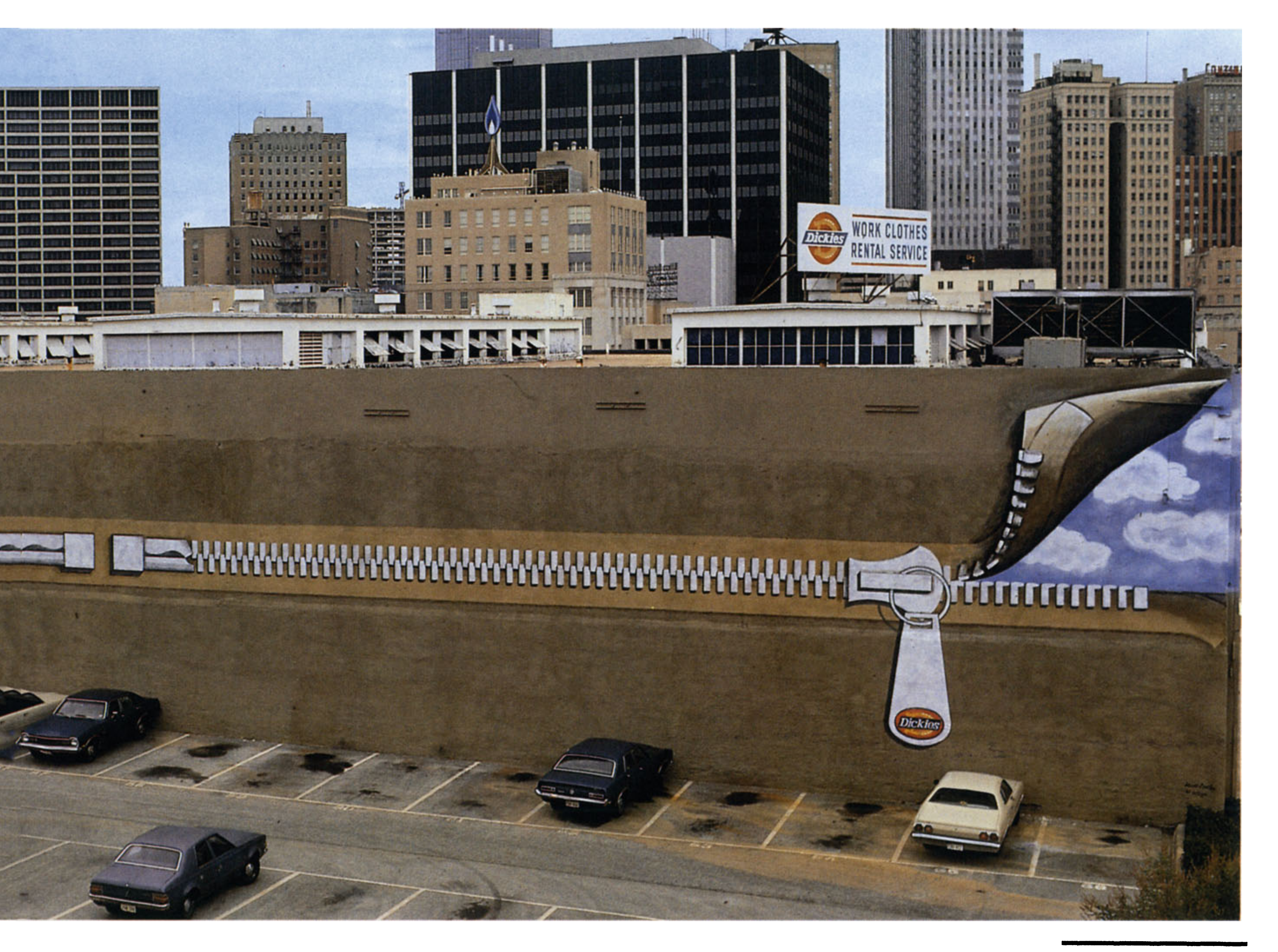


113
Der Künstler des «Bibliothek»-Freskos, Bernhard Zakheim, porträtiert in seinem Bild auch Kollegen: hier greift der Maler John Langley Howard nach Karl Marx' «Das Kapital» – Geste für das Suchen nach einer Alternative in jenen Krisenjahren.

FASSADENMALEREI USA UND EUROPA



115
Halbwegs Reklamekunst: Wandmalerei von Stuart Gentling für eine Bekleidungsfirma im texanischen Forth Worth (1973).



Horst Schmidt-Brümmer

Die gar nicht heimlichen Verführer
Reklamekunst in den USA

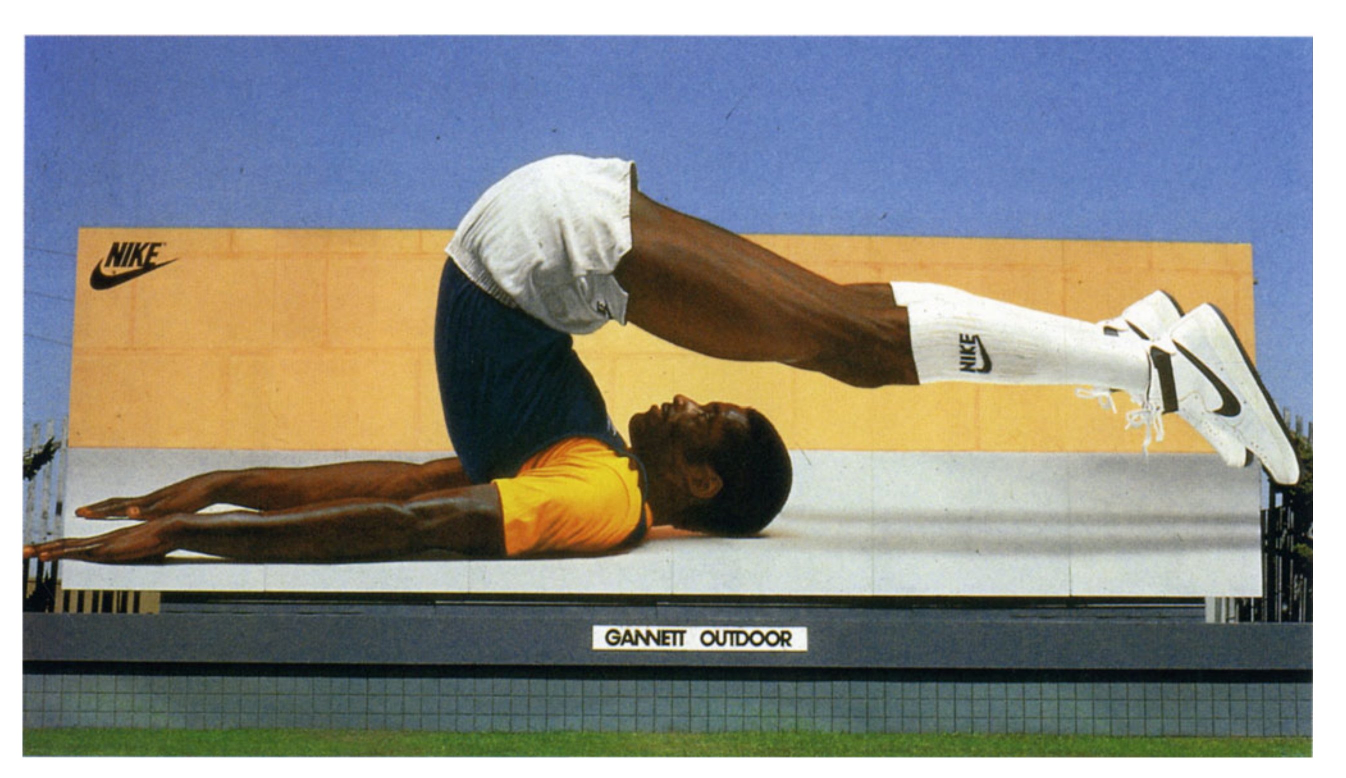




Nein, sie verstecken sich keineswegs. Sie zeigen sich. Und wie! Unzählige Reklametafeln gehen an den US-Straßen täglich auf Blickfang und werben um Aufmerksamkeit. Ein Blickkontakt mit ihnen ist unvermeidlich, denn sie sind gewöhnlich gut postiert. Ihre Riesenbilder und Schlagwörter grüßen schon von weitem den Autofahrer durch die Windschutzscheibe, ziehen am Seitenfenster vorbei und verabschieden sich dann im Rückspiegel: Augenfutter in beweglichen Perspektiven und zum raschen Verzehr.

Sechs Sekunden verbleiben in der Regel, um die Botschaften wahrzunehmen, um zu lesen und zu sehen, was auf Hauswänden, Dächern und freistehenden Stahlgerüsten in die Szenerie der Stadtarchitektur eingeblendet ist. An die 300000 solcher Werbetafeln wetteifern zur Zeit in den USA um die Gunst der Blicke. Die meisten von ihnen tragen gedruckte Großplakate, rund 40000 allerdings sind handgemalt. Normalerweise bleiben die Abbildungen dreißig Tage auf ihren Gerüsten. Dann rücken neue nach – Nachschub für eine tägliche Bilderflut mit hoher Verschleißquote. Reklamekunst ist nicht für die Ewigkeit.

Diese Reklametafeln – «billboards» – haben in den USA eine lange Tradition. Bis weit in unser Jahrhundert hinein boten sie freilich nicht allzu viel mehr als was der Name des Mediums schon sagte: Handzettel und andere anspruchs-



116–118
Gar nicht heimliche Verführer: Reklametafeln der Billboard-Firma «Gannett Outdoor» in Los Angeles werben für eine Tageszeitung, Hundefutter und Sportartikel, die sich im Großformat ein Stelldichein am Sunset Boulevard geben.

lose Plakate («bills»), die auf Bretterwände («boards») geklebt wurden. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere in den 50er Jahren, erlebten die Billboards ihren quantitativen und vor allem ästhetischen Aufschwung.

Was auf diesen Großtafeln zu sehen ist, ist und wirkt alles andere als einheitlich. Die Themen reichen von Majonäsen und Hamburgern im Mammutformat bis zur ebenso großen US-Flagge, die für mehr Patriotismus wirbt; von spärlich bekleideten Glamour Girls bis zum Spendenaufruf für behinderte Kinder; vom Karriereversprechen in der «Army» bis zur Werbung für gläubige Gottesfurcht – denn auch einzelne Kirchengemeinden halten bunte Malaktionen gelegentlich für attraktiver als laute Glockentöne.

«Der Straßenrand sollte ein faszinierendes Buch sein, das man beim Fahren lesen kann» – diese Forderung eines amerikanischen Stadtexperten weist den Reklametafeln ihre Rolle zu. Tempo und Distanz der autobedingten Wahrnehmung färben auf die malerischen Großkünste ab. Verknappung der Botschaft und ein ausgeklügeltes Design sind die Folge. Wortspiele und flotter Bildwitz sind gefragt.

Nirgendwo in den USA sieht man das so deutlich wie in Los Angeles, d.h. genauer: auf dem legendären Sunset Strip in Hollywood. Die Niedrigbauweise der Stadt, der lässige Auto-Lebensstil und klimatisch begünstigte Lichtverhältnisse

fördern hier mehr als in anderen amerikanischen Städten Umwelterfahrungen, die sich als dauernde Kinoerlebnisse mit wechselnden Bildprogrammen beschreiben lassen. Die Nähe Hollywoods leistet ihren Beitrag dazu, denn hier liegt das Zentrum der Film-, Fernseh- und Plattenproduktion. Außerdem können die örtlichen Billboardfirmen auf ein unausschöpfliches Personal von Bühnenbildmalern und Set-Designern aus den umliegenden Studios zurückgreifen, was auf die Qualität der Werbemalerei prompt durchschlägt.

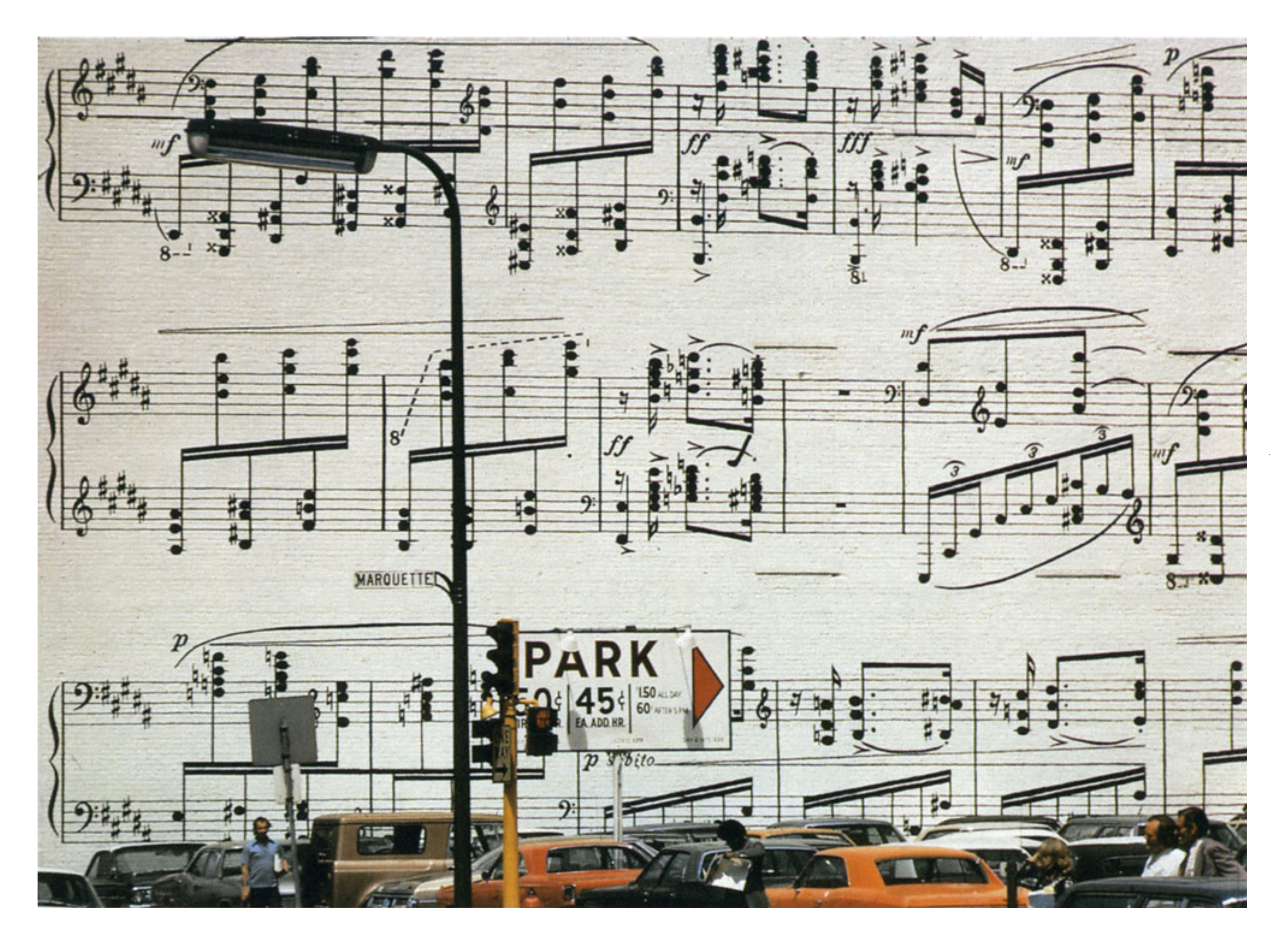
So flankieren denn besonders prächtige Augenweiden den Sunset. Sie übertreffen ihre bildlichen Kollegen im Lande um einiges an Aufwand und Pfiffigkeit. Auch an Kosten. So ein gemaltes Unikat unterm leuchtenden kalifornischen Himmel kostet je nach Zutaten zwischen 5 und 50000 Dollar.

Superstars aus Film, Fernsehen und Musikbranche geben sich hier auf einer Drive-In-Galerie ein Stelldichein – im Standardformat von 4 × 14 Metern. Marktwert und Selbstwert der Größen des Show Business wechselseitig zu steigern, das ist der Sinn dieser spektakulären Ikonen einer mobilen Massenzivilisation.

Der verlängerte Arm der Billboardmalerei ist jene Supergrafik, die längst auf Ladenfronten, Gebäude, ja auf ganze Fabrikanlagen übergegriffen hat. Unbehindert von Geschmacksnormen und behördlichen Genehmigungspflichten haben sich zahllose Beispiele dieser malerischen Imagepflege in den Städten breitgemacht und damit Architektur und Raum zur Ansammlung von Kaufsignalen reduziert. Die einzelnen Gebäude tragen keine







119
Die Fleischfabrik «Farmer John» schmückt ihre Zäune mit einem Schweinesuperfresko. Der Künstler, Les Grimes, vorher Maler von Filmkulissen, fiel 1968 – nach elfjähriger Arbeit – vom Gerüst und starb.

120
«45 Stars» von Thomas Suriya, Off Hollywood Boulevard, Hollywood.

121
Notenschrift als Wandschmuck und Werbeträger zugleich: An der Brandmauer einer Musikalienhandlung im Stadtzentrum von Minneapolis/Minnesota prangt ein Ausschnitt aus der Partitur von Maurice Ravels «Gaspard de la nuit».

Zeichen mehr, sie sind selbst zum Erkennungszeichen geworden.

Die Grenzen zwischen Reklamemalerei und Straßenkunst sind seit jeher fließend. Oft trägt das «face lifting» zur farblichen Sanierung alter Stadtteile bei. Und in jüngster Zeit sind kommerzielle Aufträge für junge Wandmaler oft die einzige Chance, daß sie kostendeckend weiterarbeiten können. Die Zeit der Subventionen und eines spendablen Mäzenatentums scheint fürs erste vorbei, und so tarnt sich denn so mancher Straßenmaler durch die Ausführung eines Werbegags. Wandmalerei, Stadtbild, Geschäftsinteressen – seit geraumer Zeit sieht es in den USA so aus, als wäre ein großer Teil der visuellen Energie vieler Maler in dieser neuen Gemeinschaft untergeschlüpft.

Das sorgt innerhalb der malerischen Inszenierung der Geschäftsbezirke gelegentlich für Bruchstellen. Denn überall dort, wo die Superbilder durch plötzliche Versetzungen und Doppeldeutigkeiten (Scheinarchitektur) den gewohnten Gang des Blicks stören, erzeugen sie Momente der Fremdheit und Irritation, die kreative Antriebe freisetzen können. Mit dieser Appellstruktur durchbrechen sie ihre rein kommerzielle Grundlage und fördern den täglichen Umgang mit Bildern, der nicht nur den Dollars, sondern auch den sinnlichen Erfahrungen zugute kommt.



122
Richard Haas' erstes großflächiges Kunststück (1975): Auf dem Gebäude Ecke Prince- und Greenestreet in Manhattan repetiert die Malerei in illusionistischer Manier die Architektur um die Ecke.

Open-Air Galerie: Fassadenmalerei in den USA

Ende der sechziger Jahre entstanden auf Initiative von Architekten und Stadtplanern die ersten farbigen Gestaltungen von Fassaden in New York[32]. Die «City Walls, Inc.» (heute «Public Art Fund»), die 1967 gegründet wurde, ist eine Künstler-Organisation, die ins Leben gerufen wurde, «um das Programm und die technischen Aspekte der Wandmalerei zu fördern». Die Gruppe arbeitet im Auftrag der Stadt und verfolgt die Absicht, eine urbane Innovation und Animation einzuleiten. Die Abteilung für kulturelle Angelegenheiten der Stadt New York gewährt finanzielle Unterstützung, verschiedene Stiftungen beteiligen sich ebenfalls am Budget, so zum Beispiel die Kunststiftung «National Endowment for the Arts» oder die «David Rockefeller Foundation» – die Zuwendungen sind von der Steuer absetzbar.

Die künstlerische Ideologie der «City Walls»-Produktionen ist eine «natürliche Verbindung zwischen den Gebäuden und der Monumentalmalerei». Ihr Ziel ist, «der Bevölkerung New Yorks Kunst nahezubringen». Die meisten «City Walls»-Projekte befinden sich in den weißen Stadtteilen[33]. Die dekorative Funktion der Wandbilder – bloße Wandkosmetik ohne den geringsten Lokalbezug – zeigt Fassadengestaltungen, die sich als abstrakt-geometrische Farbflächen präsentieren und neben New York in Cincinnati, Cleveland und im kanadischen Montreal ihre Ableger finden.

Seit 1975 zaubert der New Yorker Richard Haas manche Scheinarchitektur für «City Walls» an Wände und Mauern. Haas, von den damals modisch werdenden Supergraphiken angeregt, ging es bei seinen Kunst-Stücken vor allem um Verblüffung, optische Täuschung und Vorspielung von «falschen» Tatsachen. Haas läßt sich ungern Trompe-l'œil-Künstler nennen, vielmehr knüpft er an eine alte Tradition, die auf Pompeji zurückgeht – gemalte Scheinarchitekturen schaffen die Illusion von Raum und Tiefe, «Augentäuschung wird zur Realität, die die Umgebung verändert».[34] Was Haas mit seinen Fassaden-Maskeraden verfolgt, die er im Sinne einer Schönheitspflege ausübt, beschreibt er wie folgt: «All dies ist eine Form der städtischen Chirurgie, die dem Unerwünschten und den häßlichen Verwerfungen zu Leibe rückt. Es verbindet die verwundeten Gebiete.»[35] Mit anderen Worten hat die Wandmalerei nur noch die Aufgabe zu erfüllen, jene Wände zu kaschieren, mit denen man im allgemeinen nichts anzufangen weiß und die oft architektonische Fehlleistungen darstellen. Der Künstler ist dann nur noch dazu ausersehen, eine Kosmetik vorzunehmen.

Im Gegensatz zu den «City Walls»

zeigen sich die Arbeiten des «Cityarts Workshop» in New York von figurativer und idealistischer Kunst inspiriert. Diese Gruppe, wie auch der Chicagoer «Public Art Workshop», nimmt eine vorrangige Stellung im amerikanischen «Mural Movement» ein. In ihren Wandbildern artikulieren sich nicht nur die Wünsche, Sehnsüchte, Träume, Bedürfnisse und Forderungen der Schwarzen, sondern auch anderer ethnischer Minderheiten wie Mexico-Amerikaner (Chicanos), Puertorikaner und Asiaten. Ihre Werke zielen darauf ab, den entfremdeten Einwanderern ihre verlorene Identität wiederzugeben; aus diesem Anlaß entstand ein wiederkehrendes Wandbild-Motiv, nämlich das sog. «Wall of Respect».

Es war ein Schwarzer, der im Frühjahr 1967 mit einem aufsehenerregenden Wandbild zur Entfaltung einer Wandmalerei-Bewegung beitrug, die alsdann unter dem Namen «Mural Movement» der amerikanischen Straßenkunstszene neue Impulse vermittelte. Bill Walker (später Begründer des «Public Art Workshop» in Chicago) heißt der Maler, der an einem halbverlassenen Gebäude in Chicagos schwarzer South-Side gemeinsam mit 21 schwarzen Künstlern ein Wandbild gestaltete, die sogenannten «Wall of Respect». Auf etwa 90 Quadratmetern entstanden gemalte Porträts von Vorbildern und bekannten Heldenfiguren: schwarze Politiker, Schriftsteller, Musiker und Sportler. Die sozialpolitischen Ereignisse der 60er Jahre, vor allem die Bürgerrechtsbewegung («Black Power»/ «Power to the People») waren Auslöser für Wandbilder dieser Art, die einen neuen rassischen Stolz der farbigen «community» charakterisierten und im Mittel der Wandmalerei die politisch selbstbewußte Handlungsfähigkeit einer ethnischen Minderheit begründeten. Ebenso wie die Schwarzen machten sich zahlreiche mexikanische und chinesische Maler das «Wall of Respect»-Sujet zu eigen, um den ethnischen Stellenwert ihrer Gemeinschaften in der amerikanischen Gesellschaft zu begründen.

Nicht nur in New York und Chicago, sondern auch in Boston, Columbia (South Carolina), Memphis und im texanischen Dallas und Forth Worth «machten zunehmend einzelne Künstler und Gruppen ihre Wohnviertel zum malerischen Betätigungsfeld – oft, um den Ritualen des etablierten Kunstbetriebs zu entrinnen».[36]

Berkeley im Januar 1967. Einer der Höhepunkte der Protestbewegung der amerikanischen Studenten. Das «free speach movement» trieb seine Blüten auf dem Campus, und so manchem Außenseiter der amerikanischen Gesellschaft, Anarchisten und Feministinnen voran, waren hiermit Tür und Tor geöffnet. In unmittelbarer Nähe zu dieser Art spontanen Protests und bunten Getümmels äußerte sich das Unbehagen gegen die herrschenden und verordneten Werte dieser Kultur an den Wänden der



123
Das Crossroads-Gebäude am Times Square. Die 1980 aufgemalte Architektur spiegelt den Turm der «New York Times» – ein Wahrzeichen, das in den sechziger Jahren unter einer Fassadenverkleidung verschwand. Design: Richard Haas.



124
«Seeds for progressive Change»: Puertorikanisches Wandbild, Delancey und Forsyth Street, New York 1975. Die Bemalung wurde von «community artists» unter Leitung von Alan Okada ausgeführt. Diese Art von Wandbildern gehört zu den sogenannten «Artists-Designed Murals».

Universitätsstadt Berkeley. Das zweifelsohne bekannteste Wandbild, das aus der Studenten- und gegenkulturellen Bewegung hervorging, ziert eine Gebäudewand an der Ecke Haste Street und Telegraph Avenue. An anderen Stellen fanden sich Aufrufe, den Militärdienst in Vietnam zu verweigern. Parolen und Wandzeichnungen der Studenten richteten sich gegen die Kriegslüsternheit, gegen die Ausbeutung der ganzen Welt, gegen die Zerstörung der Natur und gegen Gefühlsarmut. Ihre Forderungen lauteten: freie Arbeit, freier Sex, freie Liebe, freies Theater, freie Musik, freies Essen, freie Drogen, freies Leben usw. Hier in Berkeley, wie auch in vielen anderen Städten des Landes, erscheint eine Wandbild-Thematik, die wie eine Drohung an Hauswände gemalt wurde: «All the power to the people» als Banner über einer Anzahl junger Farbiger, die das Zeichen der «Black Power»-Bewegung, die geballte Faust, in den Himmel erheben. – Das ungelöste Problem der Armut und der sozialen Not unter der schwarzen Bevölkerung in den USA war im Juli des Jahres 1967 Ursache für blutige Rassenunruhen.

Die nächste Station ist San Francisco: In Japantown, dem japanischen Stadtviertel, wurde vor einigen Jahren eine Gruppe jugendlicher Maler jäh am Versuch gehindert, ein im Rahmen eines Workshops geschaffenes Wandbild aufzuhängen. Das gemalte Bild, das sich «mit kritischer Gegenüberstellung westlichen Zivilisationsmülls und östlicher Kultur» befaßte, durfte auf Grund massiver Proteste aus den eigenen Reihen der Bevölkerung nicht öffentlich angebracht werden, denn «die wenig respektvolle Darstellung des American Way of Life» hätte die «bisher geübte Rolle einer sich wohlverhaltenden Minderheit unglaubwürdig gemacht».[37] Das Wandbild blieb somit im Workshop liegen, ohne daß je die Absicht seines Entstehens verfolgt wurde, nämlich einen Diskurs im öffentlichen Raum auszutragen. Im benachbarten Mission District, dem mexikanischen Viertel der Stadt, finden sich Wandmalereien von figurativer Naivität, Seite an Seite mit realistisch populären Formen, die einen stark ideologischen Inhalt haben. Die Inspiration ist vielfältig und reicht von Kinderzeichnungen bis zu mexikanischen Fresken, von einer gelehrten Kunst nach der Art des Zöllners Rousseau oder Ferdinand Légers bis hin zu simplen Bilderbogen und sentimentalen Illustrationen von Völkskämpfen.[38]

Los Angeles: ein explosives Völkergemisch prägt die kalifornische Megalopolis. Statistiken halten es fest: 2,1 Millionen Mexikaner, die legal oder illegal über die nahe Grenze gekommen sind, siedeln in der Stadt. Sie machen, ebenso wie die gut eine Million Schwarzen, seit langem das Kolorit der Gegend. Aber neuerdings kommt alle Welt nach Los Angeles. Zu den vorher Genannten gibt es heute beispiels-

weise 200000 Perser, ebenso viele Salvadorianer, 175000 Japaner und ebenso viele Armenier. Zwei Millionen Angelenos sind chinesischer Abkunft, und die Koreaner (150000) bilden die größte koreanische Siedlung außerhalb des Heimatlandes.[39] «Die Quote der Weißen liegt inzwischen unter 50 Prozent. Und eigentlich», so flachst der Leitartikel eines Lokalblattes, «müßte Los Angeles nun zur Dritten Welt gezählt werden». Die USA gelten zwar als «melting pot», aber in diesem Schmelztiegel, wie er sich in Los Angeles exemplarisch präsentiert, ist es nicht weit her mit einer völkerverbindenden Solidarität, denn die Rassen und Klassen leben beziehungslos nebeneinanderher. Der Unterschied zwischen Los Angeles und einem Joghurt, heißt ein häufig kolportierter Spruch, ist der, daß der Joghurt eine lebende Kultur hat. Die Existenz zahlreicher Volks- und Emigrantengruppen beschränkt sich darauf, möglichst den American Way of Life für sich zu verwirklichen.

Venice: «Jeden Morgen spielt sich ein Zeremoniell auf der Strandpromenade in Venice Beach, Los Angeles, ab. Wenn die Sonne im Osten über den San Gabriel Mountains aufgeht, ist der Strand beinah verlassen. Ein Mann steigt aus seinem Volkswagen-Van. Er trägt eine elektrische Fender-Gitarre, einen portablen Pioneer-Verstärker in Miniformat, eine Batterie und zwei Craig-Boxen umgeschnallt. Er dreht seine Gitarre auf, springt auf sein Skateboard und gleitet, Rock-Melodien spielend, in der rosa Morgendämmerung dahin, nur um zu zeigen, daß in L.A. alles möglich ist.» Der amerikanische Schriftsteller Ben Stein charakterisiert das allmorgendliche Szenario am Strand von Venice, wo die Neue Welt noch mal alles neu ausprobiert, vortrefflich: Es ist bunt und bizarr, primitiv und progressiv zugleich, wie es sich gehört für Kalifornien.

Es kommt also nicht von ungefähr, daß im Jahre 1969 gerade in Venice die wohl berühmteste Straßenmalgruppe entstand, die sich nach den Streifen der Autobahnpolizei «Los Angeles Fine Arts Squad» benannte. Terry Schoonhoven, einer der vier Maler des Stoßtrupps der Schönen Künste, berichtet über die Anfänge: «Im Frühjahr 1969 war in Venice eine Menge los. Hier fanden damals Maler, Schriftsteller, Musiker und viele andere Unterschlupf. Alle waren sie auf dem Weg zur Selbstbefreiung. Denn gerade in dieser Zeit wurde Amerika gründlich erschüttert – durch die Hippies, die Drogenszene, die radikalisierten Jugendlichen der weißen Mittelklasse. Die Überflußgesellschaft hatte Hochkonjunktur. Sie schien plötzlich alle möglichen Freiheiten zu erlauben. Der «American Way of Life» galt nicht mehr viel. Für viele Künstler war das ein Startzeichen. Die Kunst sollte jetzt über ihre etablierten Grenzen hinausgehen und Teil der sozialen und politischen Veränderungen werden, die ringsum im Land in Gang gekommen waren.



125
Ausschnitt aus dem Wandbild: «Wall of Respect for the Working People of Chinatown». Das Wandbild wurde von Jugendlichen unter Leitung von Tomie Arai gemalt (Youth Mural).



126
Black Power-Malerei in Boston, Columbus und Massachusetts Avenue: Über einem weißen Mann am Galgen vergießt das Auge Amerikas – Gottes? – eine wie das Sternenbanner eingefärbte Krokodilsträne.

Damals hatten Victor Henderson und ich viele Gemeinsamkeiten. Wir arbeiteten an realistischen und fotorealistischen Techniken der Malerei, fühlten uns aber bei unseren Tüfteleien im Studio ziemlich isoliert und völlig abgesondert von den aufregenden Aktionen draußen auf der Straße.»[40]

Das erste, im Stil des französischen Trompe-l'œil verwirklichte Wandbild der «Los Angeles Fine Arts Squad», das an der Rückwand ihres Studios in Venice entstand, trägt den Titel «Brooks Street Painting» und vermochte durch seine präzise Zuordnung der gemalten Straße zur wirklich vorhandenen derartig den Blick des Betrachters zu täuschen, daß ein Autofahrer einmal in die gemalte Straße hineinfahren wollte, daran allerdings jäh gehindert wurde. Wenige Häuserblocks entfernt, an der 18th Street und Ocean Front Walk, entstand in fünfmonatiger Arbeit eine ironische Wandmalerei, die einmal mehr vergegenwärtigt, wie effektvoll der Gebrauch von Phantasie unter freiem Himmel Anwendung findet. Die Künstler fassen sich kurz: «Wir wollten, daß es in Venice mal schneit. Also ließen wir es schneien».

«The Beverly Hills Siddharta», jene Rundumbemalung eines Klublokals, die an eine indische Dichtung Hermann Hesses anknüpft und in diesem Bild die moderne kalifornische Adaption wiedergibt, zählte zu einer der größten Produktionen der Malergruppe.

Die bemalte Fläche umfaßte rund 3000 Quadratmeter. Mittlerweile ist dieses einzigartige Wandbild durch einen Eigentümerwechsel verschwunden.[41]

1972, nach einem Jahr Arbeit, wurde auf der Rückwand eines Tonstudios in Santa Monica eine in Kinoreklamenmanier ausgeführte Monumentalmalerei fertiggestellt: «Die Insel Kalifornien», das sicher spektakulärste Werk der Gruppe. Ein Schreckensbild: nach einer Weltuntergangskatastrophe ragt vom «Goldenen Staat» nur noch ein zerstörtes Stück Highway in den nun wieder smogfreien Himmel. Darunter liegt das Meer, das an vier oder fünf Meter hohen Felsbrocken emporschäumt ... Das 200 Quadratmeter große Wandbild führt den Bewohnern Kaliforniens weniger eine Utopie vor Augen, als vielmehr eine traumatische Zukunftsvision, denn ein Großbeben ist ihnen schon seit einer Weile vorausgesagt. Fraglich ist nur, wann, wie und wo sich die Apokalypse ereignen wird.[42]

Bahnen gibt es in Los Angeles nicht, dafür ist die Stadt durchwoben von Autobahnen. Wohl hat es Wolkenkratzer aus Glas und Aluminium, doch die wahre Architektur ist horizontal: das Straßennetz der Freeways. Wie kein anderer Ort dieser Welt hat Los Angeles auf das Auto gesetzt. 5,6 Millionen gibt es davon, und wenn die nicht laufen, dann läuft nichts mehr im privaten oder beruflichen Dasein der Bürger. Ergeben rollen sie in den Schlangen



127
Düstere und symbolische Black Power-Malerei in Chicago, New Orleans und West Locu Street: bildliche Vergegenwärtigung der Rivalitäten zwischen Weißen und Schwarzen; drohend stehen Führer der Black Panther Spalier; als Mittler zu interpretieren, nimmt unten in der Mitte Martin Luther King Stellung.

dahin, und oft bringen es die Umstände mit sich, daß einer hinter dem Lenkrad frühstückt, sich rasiert oder frisiert. Für die Stunden unterwegs gibt es Cassetten mit Buchtexten, denn zum ordentlichen Lesen bleibt vielen keine Zeit. Während dem «rush hour»-Verkehr vermelden die Wetter-Helikopter ihre Smog-Bulletins: «Nicht sehr gute Luftqualität. Bitte benutzen Sie jede Gelegenheit, um Ihren Motor abzustellen». Immer wieder erscheinen in der Lokalpresse Berichte von verrückten Scharfschützen, die von Überführungen aus auf Automobilisten schießen. Bürger beklagen sich über die Distanzen (bis zu 45 Kilometer), die sie abfahren müssen, um den nächsten Supermarkt zu erreichen.

Das Olympische Organisationskomitee hat entlang dem Harbor Freeway, der die Downton Area von Los Angeles mit dem Memorial Coliseum verbindet, eine äußerst imposante Open-Air Galerie angelegt. Vom 1. Juni bis zum 12. August 1984 war sie offizieller Bestandteil des Olympischen Kunst-Festivals.

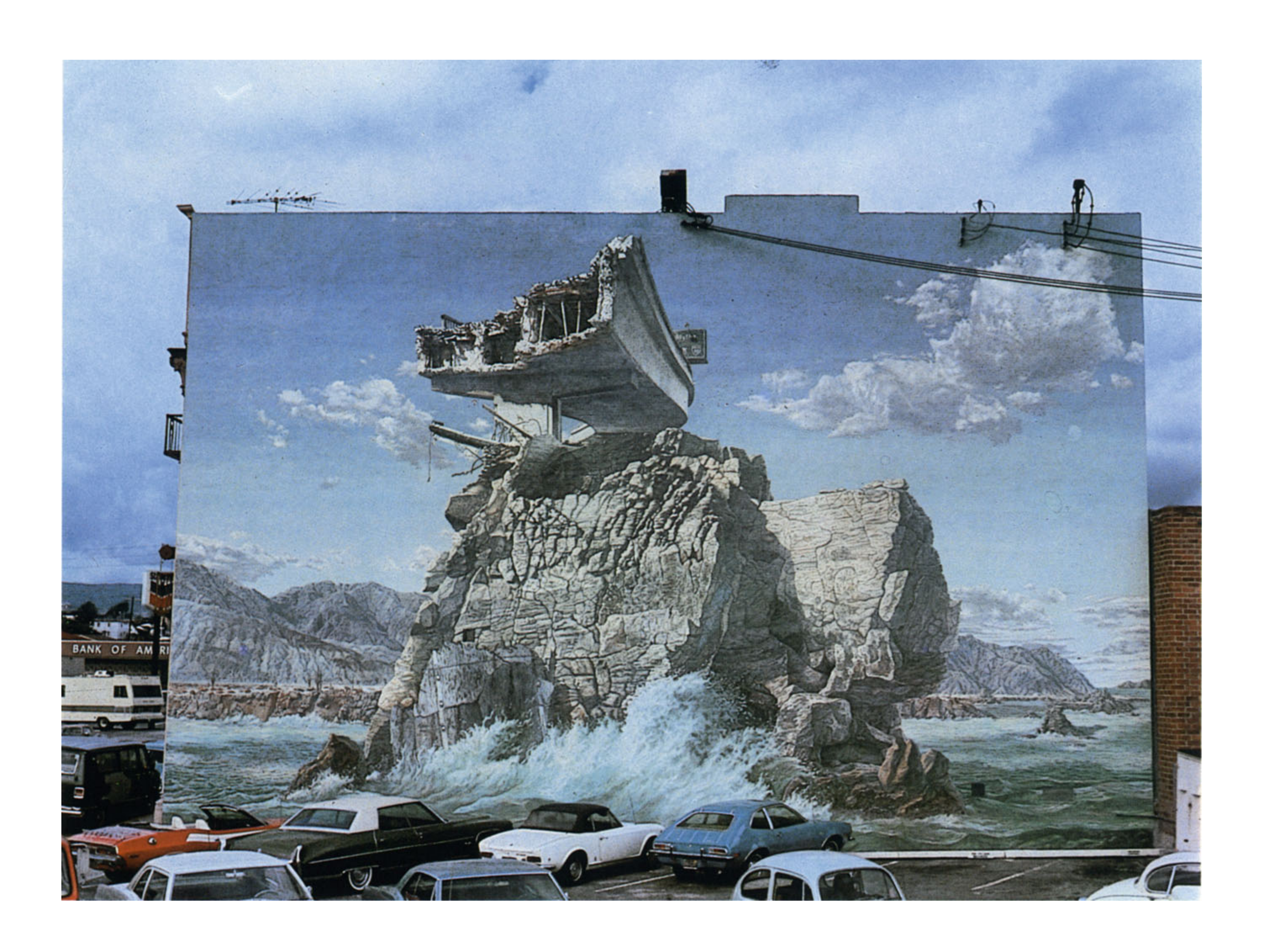
Eine neue Idee? Alonzo Davis, Direktor dieses Projekts, erklärt: «Die Idee findet ihren Ursprung in einer speziellen und sehr lokalbezogenen Tradition der Mexikaner, jener großen Meister dieser Kunstgattung . . .» In Los Angeles wie auch anderswo, gelten Wandbilder als eine Form populärer Kunst, die oft einen politischen Bezug verfolgen und die Bevölkerung aus nächster Umgebung ansprechen. Den Künstlern wurde freie Hand für die Wahl ihrer Motive gelassen. Gleichartige Trends machten sich bemerkbar, denn verschiedene Maler illustrierten die multikulturelle Natur der kalifornischen Metropolis. Richard Whyatt hat ein Fresko gemalt, das einen Chinesen, einen Weißen, einen Schwarzen und einen Chicano zeigt. Ein anderes Bild von ihm zeigt «einen gewöhnlichen Zuschauer der Olympischen Spiele». Terry Schoonhoven, Begründer der «Los Angeles Fine Arts Squad», wählte, um die urbane Kultur der USA zu zelebrieren, ein prachtvolles Panorama: «City Skyline» lautet der Titel. Francesca Baca ist die Schöpferin einer feministischen Botschaft: eine Athletin bricht durch eine türkisbemalte Wand, welche die physische Unterlegenheit der Frau symbolisiert. Kent Twitchell beteiligte sich mit einer fotorealistischen Porträtmalerei einer Frau, die ihre Hände an eine ebenso unpassierbare wie unsichtbare Glasscheibe legt.

Aber warum Kunst am Rand der Autobahn? Einer der Organisatoren, Mitglied der Brockman Productions, jener Firma, die das Ereignis veranstaltete, sagt dazu: «Los Angeles' Autobahnen sind ein Ort des künstlerischen Ausdrucks, der so bedeutend ist wie die Kathedralen im Mittelalter. Auf den Freeways ist man unabhängig, niemand kann sich in die eigene Privatsphäre einmischen. Dies sind unsere Werte, nicht wahr?» Wer noch zweifelt, daß die Autobahnen und die Kultur wirklich etwas Gemeinsames verbindet, beachte jene Automobilisten, die das Risiko eines Unfalls in Kauf nehmen, um den Künstlern ermunternd zuzurufen, die auf ihren Baugerüsten herumklettern, Gasmasken tragen und ihre Ohren mit Watte vollgestopft haben.

Der Schweizer Schriftsteller Jürg Federspiel hat vor über zehn Jahren in einem Beitrag über nordamerikanische Fassadenmalerei einen pikant-brisanten Schlußsatz geschrieben, der heute bei neuerlichem Durchlesen in seiner Bedeutung mehr denn je an Inhalt und Zündkraft gewonnen hat: «Die Fassaden sind frei! Vielleicht im Augenblick das einzig Freie in dieser Welt».

128
«Tunnelvision» von «Blue Sky» alias Warren Honson, Marion & Hampton Street, Columbia/ South Carolina (1975).





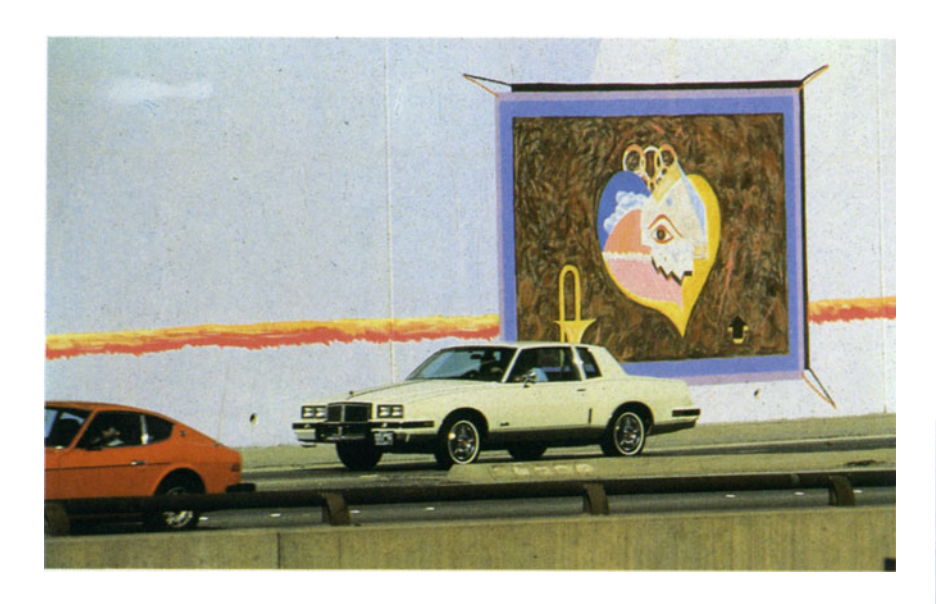
129
«Die Insel Kalifornien» von der Gruppe «Los Angeles Fine Arts Squad», Santa Monica & Butler Avenue, West Los Angeles (1970–1971).

130
Der Aufruf zur Solidarität, die «Winds of Change», soll die Welt verbessern. Wandbild von Daniel Galvez, Osha Neumann und Brian Thiele am Kreditbüro der Co-op Ladenkette, University Avenue, Berkeley (1977). Die Co-op ließ sich das Wandbild 1500 Dollar kosten.

131
Politische Wandzeitung während der Studentenrevolte Ende der 60er Jahre, Haste Street in Berkeley. Collage von anonymen «Künstlern» (1970).








2 HOUR
PARKING


WASH
DRY
Coca-Cola


MARKET

132
Ein Bild von Alonzo Davis, dem Maler und Projektleiter der Bemalung entlang dem Harbor Freeway, Los Angeles (1984).

133
Blickfang an einer Boutique, Melrose Avenue, Hollywood (1984).

134
An der Brooks Street im kalifornischen Venice bei Los Angeles scheint sich eine Seitenstraße zu öffnen. Wandbild der «Los Angeles Fine Arts Squad» (1969).

135
Nochmals die «Los Angeles Fine Arts Squad» und nochmals Venice am Pazifik (1970): illusionistisch wiedergegeben, erscheint ein Abschnitt des Uferwegs verschneit! Die beiden Zeitungsleser sind namentlich bekannte Anwohner. Die Schlagzeile lautet: «Guerillaführer Jerry Rubin verhandelt mit Nixon.» Ein Neubau auf dem Nachbargrundstück verstellt seit einigen Jahren den Blick auf das Wandbild.

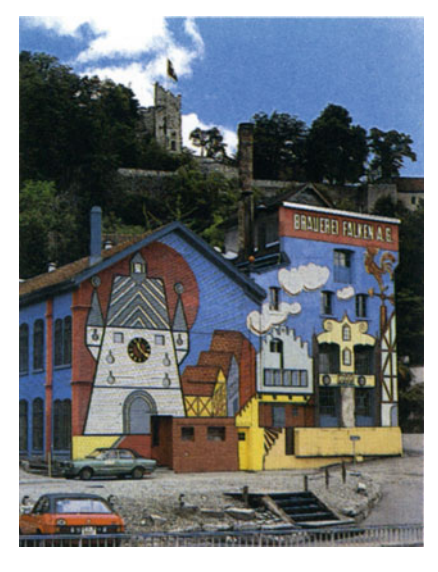


136
«Venice auf einer halben Muschel» von R. Cronk, Venice Recreation Center, Venice (1981). Die Übertragung des klassischen Bildmotivs auf ein rollschuhfahrendes Mädchen beinhaltet auch ein Wortspiel: «Venus» klingt auf Englisch fast wie der Name des Ortsteils «Venice».

137
Porträt der Schauspielerin Lita Albuquerque von Kent Twitchell, Los Angeles (1984).


restaurant
海天海鮮菜館
Heineken
Cafe
Dijk
120


BDK
BAF



138
Wandbild an einem Spielplatz in der Altstadt Amsterdams.

139
Im Häusermeer: Gemeinschaftsarbeit von Kunsterziehern anläßlich des Kongresses des «Bundes Deutscher Kunsterzieher» (BDK) in Köln; Sundermannsplatz, Köln (1980).

140
Maler eines Lehrlingsheims «verlängerten» diese Straße in Luzern.

141
Wandbemalung von Kantonsschülern anläßlich der traditionellen Festwoche «Badenerfahrt» in der Aargauer Stadt Baden (1977). Entwurf: Atilla Herendi.





142
Älteres Ehepaar am Fenster: Wandbild von K.F. Krüger, Rembertiring, Bremen (1976).

143
Wandbild von Tomi Bricchi an der Brandmauer eines ehemaligen Fabrikgebäudes, das jetzt in einen Jugendtreffpunkt mit Discothek umfunktioniert wurde, Dietikon bei Zürich (1983).

144
Forum des Halles, Paris.

145
Die Bewohner der Freistadt Christiania in der dänischen Hauptstadt Kopenhagen schmückten mit dieser Wandmalerei ihr Stadttor.

146/147
Zwei Ausschnitte aus Wandmalereien entlang des verlängerten Boulevard Emile Jacqmain im Brüsseler Quartier «Nord-Saint-Josse». Die Bemalungen befinden sich an den Wänden der noch verbliebenen Häuser eines Gebietes, in dem die Wohnungen von 10000 Menschen der geplanten Errichtung von acht Hochhauskomplexen («Plan Manhattan») zum Opfer fielen. Ein «comité d'action du quartier Nord-Saint-Josse» initiierte die Wandmalereien, mittels derer der optische Zustand des verbliebenen Quartiers verbessert und die Moral der «Überlebenden» gestärkt werden sollte. (Information zu diesen Bildern nach Volker Barthelmeh, Wandbilder USA/Westeuropa, Köln 1982, S. 10 u. 118f).



148
«Moderne Kreuzigung/ Moderner Christus-Mord»: dieses Wandbild stellt eine moderne Kreuzigung dar, eine Anklage gegen jene, die den wahnsinnigen Versuch unternehmen, unter Einsatz moderner Techniken und Medien Gott noch einmal umzubringen. – Wandmalerei eines Kölner Künstlers, der sein Bild als eine Aufforderung zum Widerstand gegen atomare Bedrohung und Aufrüstung in der Welt versteht.

149
Gemeindezentrum «Albany», Albury Street, Deptford, London (1972).



POLITISCHE WANDBILDER

150
Diego Rivera: Ausschnitt aus den Wandmalereien im Regierungspalast in Mexico City, 1929–1945. Das Bild vergegenwärtigt die Situation am Vorabend der mexikanischen Revolution. In der Mitte des Freskos die Losung der mexikanischen Revolutionäre: «Tierra, Libertad y Pane» (Land, Freiheit und Brot).


PIERCE OIL Co LONDON
STANDARD OIL Co N.Y.
TIERRA
LIBERTAD
Y PAN
PLAN DE AYALA
PLAN DE Sn LUIS
1905
REGENERACION
REVOLUCION SOCIAL
1906-1907
1908
ARTICULO 27

Auf Mauern für die Revolution malen – Mexiko

Die sich in den 20er und 30er Jahren dieses Jahrhunderts im Gefolge der Revolution akzentuierende Wandmalerei in Mexiko, die an die Freskotechniken der Klassiker (Giotto, Michelangelo) anknüpft, dient vielen politischen Wandmalern als Orientierungsmarke. Das Wohl der Arbeiter und Bauern wurde zum höchsten Ziel allen politischen Handelns erklärt. An den Wänden erschienen Bilder von Künstlern wie Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Josè Clemente Orozco (später als «los tres grandes» der mexikanischen Kunst bekannt), Juan O'Gorman u. a., die ihre realistischen Bildinhalte als Aufklärungsarbeit für ein weitgehend lese- und kunstunkundiges mexikanisches Publikum verstanden und hiermit in den Dienst der Revolution traten. Rivera, der als bedeutendster Maler des südlichen Amerika gilt, hob den Revolutionär, der im mexikanischen Traum und Selbstverständnis eine allgegenwärtige Identifikationsfigur ist, in seinen Bildern besonders hervor. Er ließ sich durch die traditionellen mexikanischen Bilderbogen, die Malerei in den Pulquerias und durch den russischen Revolutionsfilm (Begegnung mit Eisenstein) inspirieren. Rivera stand in der Tradition der Kunst der alten Mayas und verband



151
Bibliothek der Universität von Mexico City, verkleidet mit einem monumentalen Mosaik: das Hauptwerk von Juan O'Gorman (1949–1951).

152
Diego Rivera: Teilansicht eines traditionellen mexikanischen Bilderbogen-Mosaiks an der gewölbten Fassade des «Teatro Insurgentes» an der bekannten Avenida Insurgentes, Mexico City.

153
Ein Ausschnitt aus dem Wandbild «Der Weg der Menschheit» von David Alfaro Siqueiros im Innern des «Polyforum», Hotel Mexico Hyatt (1965–1968).





sie in einem farbenreichen Stil mit revolutionär-historischer Thematik. Daher seine vielen Geschichts-Zyklen, seine Aufwertung der unterdrückten Indios, des mexikanischen Proletariats und seine Kritik an den herrschenden Minderheiten. Orozco schrieb dazu 1929: «Die Wandmalerei ist die höchste, folgerichtigste, reinste und stärkste Form der Malerei, sie ist auch die uneigennützigste, weil sie nicht zum Gegenstand persönlichen Nutzens verwandelt, noch zum Vorrecht einiger weniger versteckt werden kann. Sie ist für das Volk.»[43] Dieser Ausspruch fiel zu einer Zeit, als das Land unter der Regentschaft des Präsidenten Plutarco Elias Calles stand. Calles regierte repressiv und gegen den Auftrag der Revolution, Land an mittellose Bauern zu verteilen. Dieser politische Rechtsruck veranlaßte Künstler wie die genannten Rivera, Siqueiros und Orozco ihre Arbeit vorübergehend in die USA zu verlegen. Die in den 30er Jahren im Zusammenhang mit dem «New Deal» ins Leben gerufenen Kunstförderungsprogramme[44] gaben auch den mexikanischen Malern Gelegenheit, öffentliche Aufträge auszuführen, bis sie dann während der Regierung von Präsident Cárdenas (1934–40) wieder nach Mexiko zurückkehrten. – Eine vielzitierte Episode ereignete sich in New York, wo im Rockefeller Center eines von Riveras Fresken verschwand. Die Familie Rockefeller hatte es so angeordnet, weil Rivera ein Porträt Lenins nicht aus dem Bild



entfernen wollte. Das politische Engagement des Künstlers sollte noch einige Male an kommerziellen Interessen scheitern, was vor allem in der Zurückweisung kritischer Inhalte zum Ausdruck kam.

Bis hinein in die 60er Jahre wurde die Wandkunst Mexikos von diesen Muralisten und den von ihnen angeregten Gruppen und künstlerischen Richtungen bestimmt. Vor allem in den 50er Jahren gelangten immer mehr Bilder aus dem Kontext von Innenräumen kolonialer Gebäude an die Außenwände neuer Bauten. Auffallendes Beispiel: die Bibliothek der Universität von Mexico City mit ihrer Außengestaltung, die von Juan O'Gorman in der Zeitperiode von 1949–51 geschaffen wurde. 1965–68 gestaltete Siqueiros zwölf Fassaden am touristisch orientierten Hotelkomplex «Polyforum» in Mexico City.

David Alfaro Siqueiros, am 29. Dezember 1896 in einer kleinen Stadt in der Nähe von Chihuahua geboren, war ein junger Student, als die mexikanische Revolution ausbrach. Siqueiros rebellierte gegen die traditionelle Kunst, indem er zyklopische Formen und Farben in irisierenden und blendenden Bewegungen schuf. Um seine Kunst zu erlernen, reiste der ambitiöse junge Maler nach Paris, wo er mit bekannten Größen jener Zeit zusammenarbeitete. Der mexikanische Geschäftsmann Don Manuel Suárez bewog ihn dazu, ein gigantisches «mural» im Entree einer Kunststätte («Polyforum») zu

154
«Das Volk auf die Universität – die Universität dem Volke»: Teilansicht der Wandgestaltung an der Universität von Mexico City von David Alfaro Siqueiros (1952–1956). Die «Skulpturmalerei» besteht aus einem plastischen Zementblock, der mit Mosaiksteinchen bedeckt wurde.



malen, die Suárez als Hauptattraktion des vornehmen «Hotel Mexico Hyatt» baute. Es entstand die weltgrößte Wandmalerei überhaupt (8545 Quadratmeter Fläche), die später unter dem Namen «Der Weg der Menschheit» bekannt wurde. Siqueiros beginnt die Beschreibung seines Werkes auf dramatische Weise: «Nackte Menschen am Boden, eine Frau hält ihr Kind im Schoß, kleine Kinder, die mit erhobenen Armen nach Brot betteln. Sie sind hungrig; das älteste, welches sich über ein Bündel Holz bückt, macht sich auf in der Suche nach einem Lebensunterhalt; Gruppen von Frauen, die wild umherrennen und sich gegenseitig stoßen, um ein fortgeworfenes Krümel Brot zu ergattern – ein nicht enden wollender Kampf, um das grundsätzlichste Existenzproblem zu lösen.

Innerhalb der erwähnten Malbrigaden war man sich über Fragen der Revolution ebenso uneins wie über künstlerische Traktate: «vor allem die Anwesenheit des Exilanten Trotzki in Riveras Haus gab Zündstoff für Auseinandersetzungen mit den Stalinisten unter den Muralisten, von denen einer, nämlich Alfaro Siqueiros, zum Attentat auf Trotzki beigetragen hat und dafür nach Chile in die Verbannung mußte.»[45]

155
Teilansicht des «Polyforum Cultural Siqueiros»: jede der zwölf Fassaden mißt 250 Quadratmeter Fläche, folgende zwölf Themen werden dargestellt:
Das Schicksal
Die Ökologie
Der Zirkus
Die Massen
Die Zehn Gebote
Christus
Die Eingeborenen
Der Tanz
Die Mythologie
Die Mestizen
Die Musik
Das Atom.

Peter Frey

Zuerst offensiv, dann defensiv: Mauerinschriften in Nicaragua

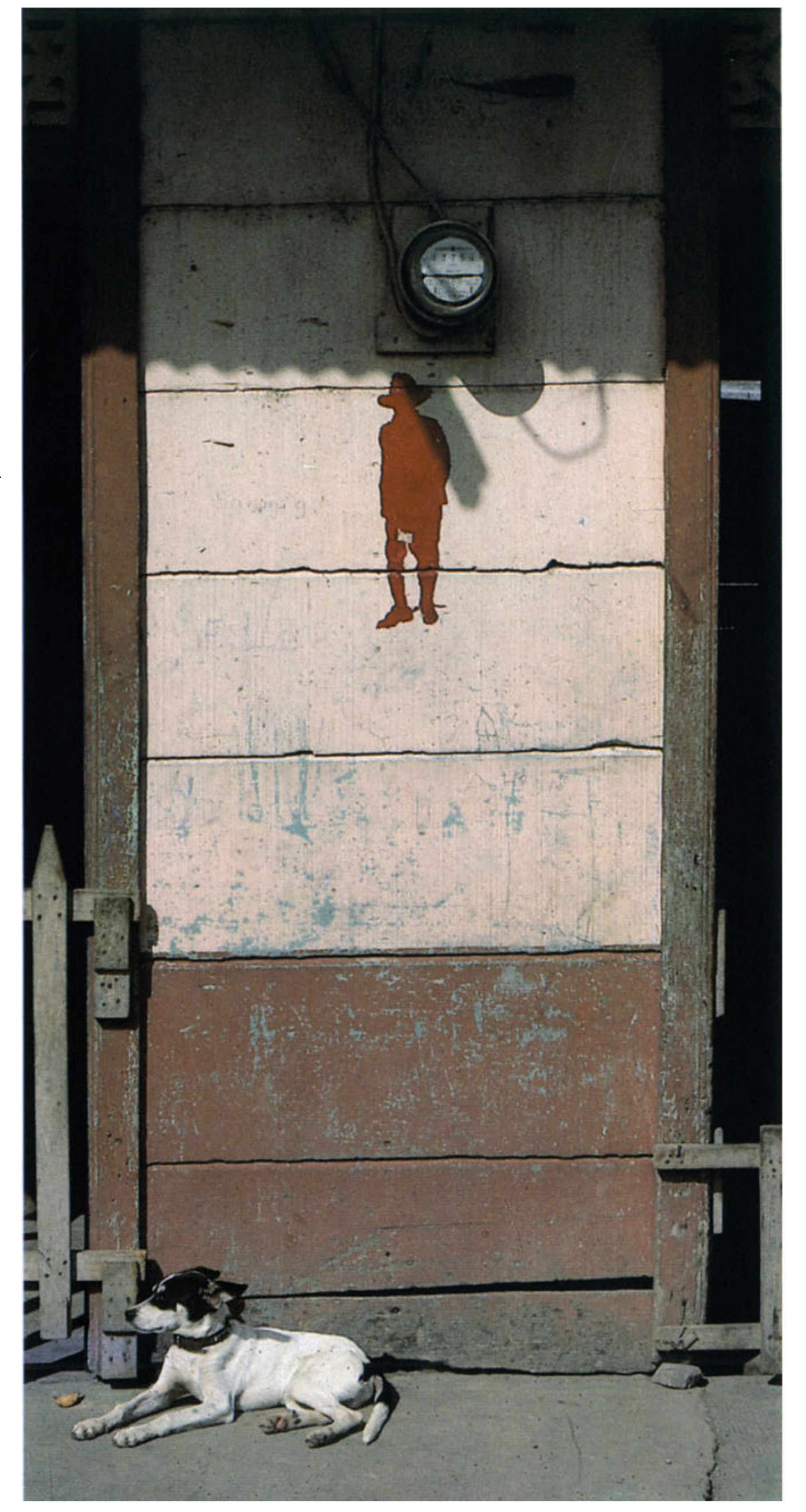
Als die sandinistischen Gegner des Diktators Anastasio «Tachito» Somoza Debayle noch im städtischen Untergrund oder in den Bergen kämpften, versuchten sie eher mit Worten als mit Bildern das Bewußtsein des seit Jahrzehnten apathischen, still leidenden Volkes zu wecken. Die Nicaraguaner sind ein Dichtervolk, sie haben mehr Dichter als Maler hervorgebracht und sind sehr sensibel für Poesie. Was für das revolutionäre Mexiko David Alfaro Siqueiros und Diego Rivera waren, sind für das revolutionäre Nicaragua Dichter wie Ernesto Cardenal und Gaspar Carcía Laviana, beide Priester, letzterer allerdings gebürtiger Spanier (im Kampf gefallen 1978).

Worte sind vibrierende Luft, nicht mehr, wenn sie nicht in sichtbaren Zeichen auf einer sichtbaren Fläche fixiert werden. In den siebziger Jahren überzogen sich die Mauern von Managua, Chinandega, Estelí, Matagalpa und Jinotega mit Inschriften gegen den Tyrannen Somoza und die blutigen Schergen seiner Nationalgarde.

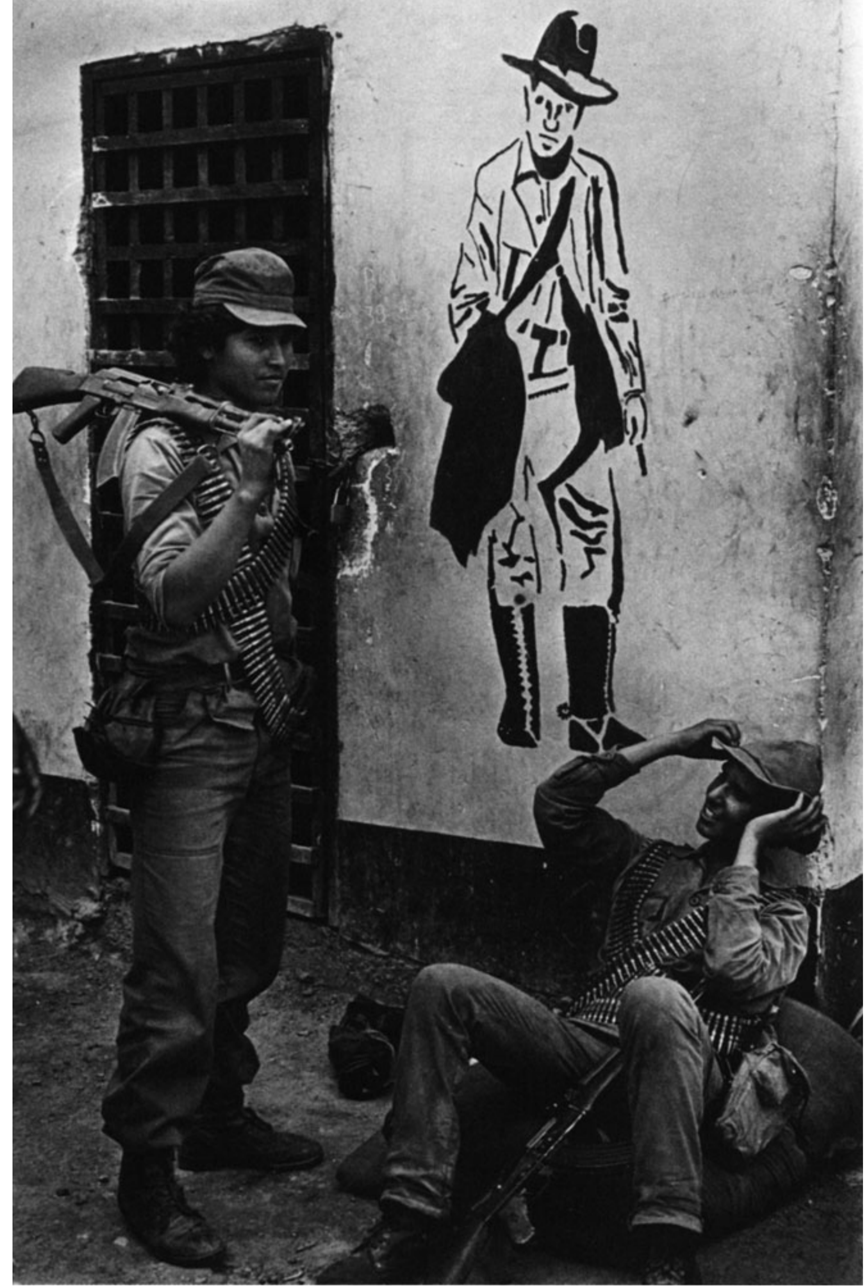
Zunächst waren es hastig hingesprayte Graffiti, Botschaften der noch im Verborgenen, in den Wäldern und Bergen kämpfenden Guerrilleros. Oder mit Kohle auf den Mörtel geschriebene Verzweiflungsschreie: *Wo ist Norma Gonzáles, Diktatur antworte!* Väter und Mütter auf der Suche nach verschwundenen Söhnen und Töchtern. «Verschwunden» hieß damals: Von den Somozisten gefoltert und ermordet.

Viereinhalb Jahre nach der Flucht Somozas nach Miami und dem Sieg der Sandinisten im Juli 1979 gehen die neuen Wandinschriften mit den älteren kuriose Verbindungen ein. Die älteren waren drohend offensiv, sie sagten dem verhaßten, über vier Jahrzehnte alten Somoza-Regime von Nordamerikas Gnaden den Kampf an, es waren Anklagen, Denunziationen des «Schakals» und seiner Häscher, zum Teil ungelenk, spontan hingeworfen, ohne einheitlichen Stil.

Die neueren Inschriften sind Deklamationen des Sieges, programmatische Sätze, offizielle Politslogans von heute. Sie sind stereotyper als die Graffiti der Unterdrückungs-und Kampfzeit. Immer wieder sieht man den schriftlichen Niederschlag jener vier bis fünf Losungen, die an den Massenversammlungen zu hören sind (*Sandino gestern, Sandino heute, Sandino immerdar – Nationale Führung, zu Befehl! – An unseren Grenzen werden sie nicht durchkommen!*). Der letztere Slogan, «no pasarán», wurde von den







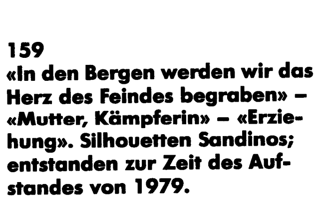
156/157
«Sandino gestern, Sandino heute, Sandino immerdar» – im Vorfeld des 50. Todestages von Augusto César Sandino im Februar 1984 tauchten immer häufiger Darstellungen dieses Urhelden der nicaraguanischen Befreiungsbewegung auf.

158
Compañeros nach der Rückkehr von einem Gefecht mit «Contras» (Konterrevolutionären). An der Wand ein Bild Sandinos, kopiert von einer zeitgenössischen Fotografie. Quilali, Oktober 1983.

Republikanern des Spanischen Bürgerkrieges übernommen und signalisiert eine defensive Haltung des Sandinismus angesichts der konterrevolutionären, honduranischen und nordamerikanischen Bedrohung an den Grenzen zu Honduras und Costa Rica.

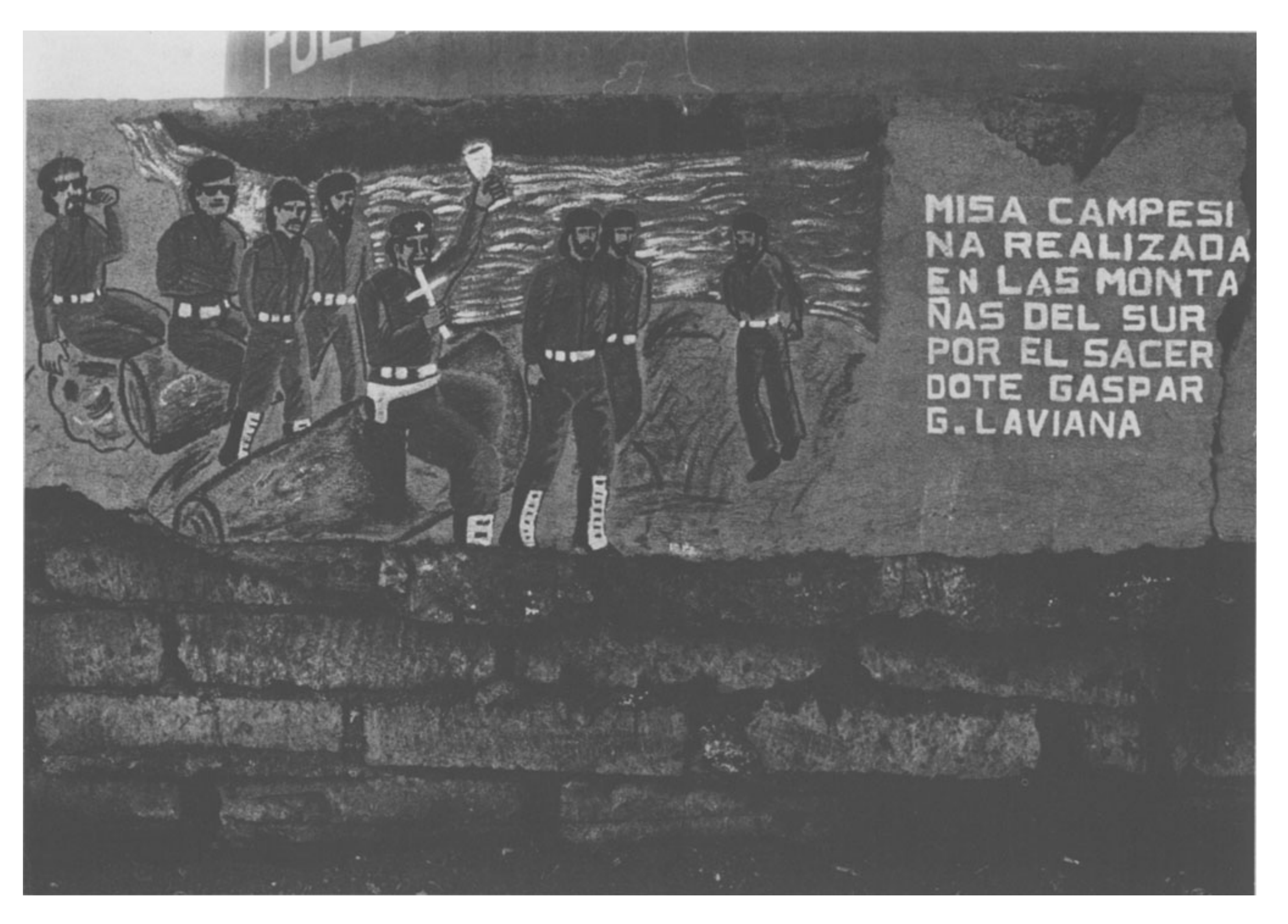
Die inhaltliche Gleichförmigkeit hat ihre Entsprechung in der formalen. Man stößt immer häufiger auf schablonisierte Wandmalereien. Die erste Schablone stammt noch aus der Zeit Somozas, sie zeigt eine stilisierte Faust mit dem Aufruf: *Für eine demokratische Volksregierung – es lebe die Bewegung des geeinten Volkes!*

Ein eigenartiges Phänomen ist die Vereinheitlichung der Wandsprüche und -figuren innerhalb der Quartiere. Die sandinistische Front ist nach Wohnblocks und Quartieren straff organisiert, und es scheint, daß jede dieser Einheiten ihre eigenen Schablonen hat. Im Vorfeld des 50. Todestages von Augusto Cesar Sandino im Februar 1984 tauchten immer häufiger Darstellungen dieses Urhelden der nicaragua-



159
«In den Bergen werden wir das Herz des Feindes begraben» – «Mutter, Kämpferin» – «Erziehung». Silhouetten Sandinos; entstanden zur Zeit des Aufstandes von 1979.

160
Nach dem Sturz Somozas wurden spontane Graffiti in ein Wandbild integriert. Managua, Oktober 1981.





nischen Befreiungsbewegung auf. Als ich im November 1983 durch eines der nach dem Erdbeben von 1972 wiederaufgebauten, weit auseinanderliegenden Quartiere fuhr, fiel mir ein schwarz silhouettierter Sandino auf, der mit seiner Pelerine einer bekannten Portwein-Reklame glich. Später wollte ich in den abgelegenen Barrio zurückkehren, um diesen Sandino zu fotografieren. Ich fand jenes Quartier nicht mehr, infolgedessen auch nicht den Portwein-Sandino. Was bestätigt, daß jedes Quartier seine eigenen Schablonen verwendet. In anderen Barrios ist Sandino deutlicher gezeichnet, mit Gesichtszügen und Einzelheiten seiner improvisierten Uniform.

Aber mehr oder weniger spontane Spray-Unikate sind nicht aus dem Stadtbild von Managua verschwunden. An der Kirchenmauer einer konservativen, also antisandinistischen Pfarrei ist eine originelle Inschrift zu lesen: *Täuschen Sie sich nicht – das ist eine Igle-CIA.* Eine Kirche (iglesia) also, die von der CIA, dem amerikanischen Geheimdienst, unterwandert ist.

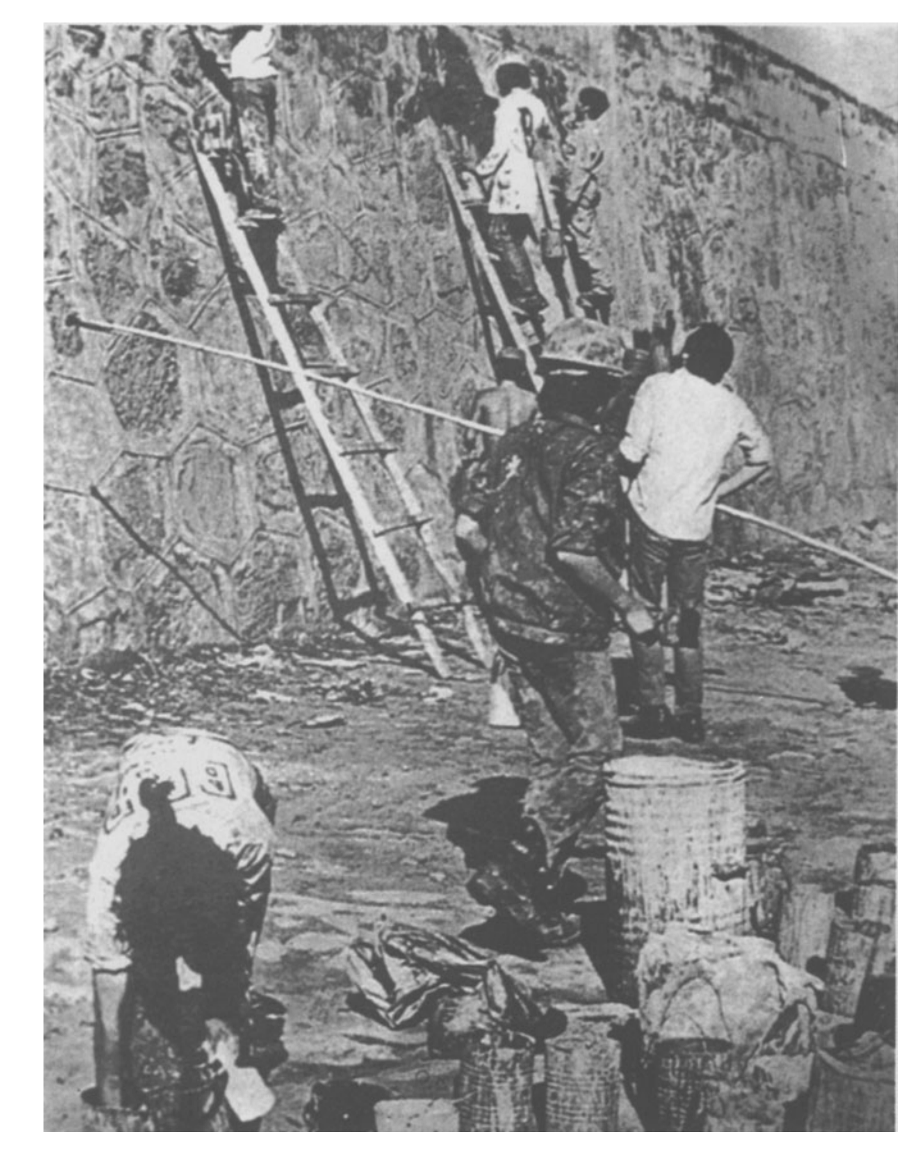
161
Darstellung einer Bauernmesse des Priester-Guerrilleros Gaspar Garcia Lavinia. Managua, Februar 1980.

162
«Der Siegesmarsch ist unaufhaltsam» – «Es lebe der FSLN!» Entstanden vor dem Sturz Somozas am 19. Juli 1979. Condega, Oktober 1982.

BILDER FÜR DAS VOLK VON CHILE

Chile, schmales Blütenblatt
aus Meer und Wein und Schnee,
ach wenn,
ach wenn und wenn
ach wenn
ich wieder vereint mit dir,
wirst du deinen Gürtel Wogenschmaus
weiß und schwarz um meine Hüfte schlingen,
werd ich meine Dichtung losbrechen lassen
über deine Erde hin

Pablo Neruda, aus:
Die Trauben und der Wind, 1954



163
Die Faust mit dem Pinsel war das Signum der Brigada Ramona Parra.

164
Malbrigade Ramona Parra beim Malen des 500m langen Wandbildes an den Ufermauern des Mapocho: «Repression in Pisagua unter Gonzales Videla (1946–1952)» zum 50. Jahrestag der KP Chiles 1972.

Enrique Ceppi

Die Bilder am Rio Mapocho sind bald wieder sichtbar

Die chilenische Wandmalerei gewann erst ab Mitte unseres Jahrhunderts an Bedeutung. So etwa ab 1930 dank der Lehrtätigkeit von Laureano Guevara an der Kunstgewerbeschule Santiago, und ab 1940 als Folge der Einwanderung von David Alfaro Siqueiros und anderen mexikanischen Wandmalern. Von der Zeit vor der spanischen Eroberung ist wenig bekannt, höchstens einige ideografische Bilder, Felsbilder, gemalt von Steinzeitmenschen, die ihren Alltag darstellten. Die spanische Kolonisierung bedeutete einen Bruch und den Verlust der kulturellen Identität der eingeborenen Völker. Die Eroberer brachten ihre Religion, ihre Ideen, ihre Kunst und ihre Kultur mit sich und setzten diese mit Feuer und Schwert durch. Die Kultur der Eingeborenen ging für immer verloren.

Chile ist ein Land der Erdstöße und der Erdbeben. Mindestens alle zehn Jahre schlägt die Zerstörung zu, eine Zerstörung, welche die Kunst der Wandmalerei gar nicht erst aufkommen ließ. Erst als es

möglich wurde, erdbebensichere Gebäude zu errichten, begann sich die Wandmalerei in Chile zu entwickeln. Doch dies war nur eine äußere Voraussetzung für das Aufkommen einer Kunstrichtung, die sich mit sozialen Themen und politischem Kampf identifiziert. Als Folge des wirtschaftlichen Aufschwungs nach der Unabhängigkeit von Spanien im Jahre 1810 und der Anhäufung von Reichtümern durch eine elitäre Minderheit, entstand eine große Nachfrage nach Kunstwerken: Paläste, Gemälde, Wandbilder usw. wurden größtenteils von aus Europa zugewanderten Künstlern realisiert. Gleichzeitig wuchs aber auch die Masse der Besitzlosen, die nach gerechteren Löhnen verlangte, nach Respektierung ihrer Grundrechte und nach eigenen Ausdrucksmitteln: volksnahe Malerei, Musik und Tanz. Diesem Verlangen kamen chilenische Künstler nach. Die chilenischen Maler identifizierten sich vorwiegend mit den Besitzlosen und versuchten immer schon durch ihre Kunst, die Leiden und die Freuden des Volkes darzustellen.

Wenige Jahre nach ihrer Gründung, zu Beginn dieses Jahrhunderts, war die Kunstgewerbeschule in Santiago – offizielle Stätte der chilenischen Malerei – ein Zentrum der politischen Agitation. Das ging so weit, daß die Schule 1929 von der damaligen Regierung geschlossen und eine Gruppe von Dozenten und Studenten zum weiteren Studium nach Europa geschickt wurde. Dies sollte zu einem Markstein in der Entwicklung der chilenischen Malerei werden. Aus Europa zurückgekehrt, setzten Lehrer wie Schüler das Gelernte in die Praxis um und gaben es an ihre Gesinnungsgenossen weiter. Unter ihnen befand sich auch Laureano Guevara, der die Technik der Wandfresken studierte und in Santiago zum Lehrer für diese Kunstform wurde. Zu seinen Schülern zählten u. a. Gregorio de la

165
Das Bild zeigt einen kleinen Ausschnitt aus dem riesigen Wandbild, das während der Zeit der Unidad Popular auf der Ufermauer des Rio Mapocho gemalt wurde. Das Zerstörungswerk des Pinochet-Regimes hat auch vor diesen Bildern nicht haltgemacht; die Aufnahme stammt von Ende 1979.

166
125 m² großes Mosaik des im Genfer Exil lebenden chilenischen Malers José Venturelli. Das Bild schmückt eine Wand der Schule von Balexert und wurde im Mai 1984 fertiggestellt. In den sich begegnenden Händen Jugendlicher bringt Venturelli die Ideen von Freundschaft, Solidarität und Frieden zum Ausdruck.





Fuente sowie, etwas später, José Venturelli, beide heute noch führend unter den Wandmalern.

Trotz seiner Entfernung wurde auch Chile von den Ereignissen betroffen, die zu dieser Zeit die Welt erschütterten: Die Wirtschaftskrise, der aufkommende Faschismus, der spanische Bürgerkrieg, der Zweite Weltkrieg. Dem Mittelstand des Landes gelang es indessen, mit Unterstützung der unzähligen Armen in den Städten, in den Minen und auf dem Land, die Oligarchie aus der Regierung zu verdrängen. Es begann eine Epoche des kulturellen Reichtums. Chile öffnete seine Tore zehntausenden von europäischen Emigranten, welche vor der darniederliegenden spanischen Republik, vor dem Krieg in Europa und vor den Vernichtungslagern der Nazis flüchteten.

1940 folgte ein für die Entwicklung der Wandmalerei entscheidendes Ereignis: die Ankunft von David Alfaro Siqueiros in Chile. Dieser befand sich in Mexiko im Gefängnis, der Beteiligung an einem fehlgeschlagenen Komplott auf das Leben von Leon Trotzky angeklagt. Dank der Intervention des Dichters Pablo Neruda wurde er nach Chile deportiert, wo er fruchtbaren Boden für die Fortsetzung seiner Malerei vorfand. Chile stand nach einem Erdbeber, welches 1939 das Land völlig verwüstet hatte, inmitten einer Phase der Industrialisierung und des Wiederaufbaus. Dabei wurde der Ausbildung erste Priorität eingeräumt. Die Devise des damaligen Präsidenten lautete: «Regieren heißt erziehen». Daraus entstand für die Wandmalerei als Ausdrucksmittel für die Vorstellungswelt der großen Mehrheit des Volkes ein noch nie dagewesener Impuls.

Nach Siqueiros kamen noch weitere mexikanische Wandmaler nach Chile. Zusammen mit chilenischen Malern bemalten sie Schulhäuser, Gewerkschaftshäuser und öffentliche Gebäude. Das Hauptwerk Siqueiros in Chile ist das Wandbild in der Schulbibliothek in Chillan, einer Stadt, die 1939 vom Beben dem Erdboden gleichgemacht wurde. 1973 wurde das Werk auf Geheiß der Regierung Pinochets durch eine Wandattrappe verdeckt. An diesem Wandbild hat Gregorio de la Fuente mitgearbeitet, der später das Bild im Bahnhof von Concepcion malte, bei welchem er die von den Mexikanern erlernte Technik mit seinem persönlichen Stil kombinierte.

Wandbilder sind monumentale Werke – und teuere. Das bedeutet, daß sie kaum ohne Unterstützung des Staates oder finanzkräftiger Institutionen realisiert werden können. Wandbilder sind aber auch politische Werke, und die mexikanische Schule, die sich in Chile durchgesetzt hat, ist den Zielen des Volkes verpflichtet. Das wiederum bedeutet, daß die Künstler brotlos werden, sobald die Regierung die Vorzeichen ändert. Die einzige Einkommensquelle bilden Aufträge von Gewerkschaften und politischen Linksparteien. Für diese stellt die Wandmalerei ein geeignetes Mittel dar, ihre Forderungen auf direktem Wege einem Volke ans Herz zu legen, das kaum gewohnt ist zu lesen.

Zwischen 1945 und 1950 malte Pedro Lobos im Theater der Stahlarbeiter in Huachipato, Carlos Hermosilla im Spital von Valparaiso, Venturelli in der Buchhandlung der Universität von Chile in Santiago. Die Maler wurden auch von anderen Ländern beansprucht: Lobos malte in Montevideo, Venturelli malte Wandbilder in Cuba, in China und malt heute in Genf.

Ende der 60er Jahre tauchte in Chile eine neue Form der Wandmalerei auf, eine zufällige, vergängliche und offen politische. Sie entstand aus der Zusammenarbeit zwischen freiwilligen Wort-Malern, die nachts Wahlsprüche für ihre Kandidaten an die Wände schrieben und den malenden Künstlern, die sich an der jeweiligen Wahlkampagne beteiligen wollten. Aus dieser Form heraus verwandelte sich die geschriebene politische Botschaft in eine bildliche, in eine Illustration, in rasch aufgetragene Formen und Farben.

Es entstanden Bilder, die während der Nacht gemalt und schon in der folgenden Nacht von Gegnern übermalt werden konnten. Diese Form der Wandmalerei setzte sich rasch durch, fand breite Akzeptanz und begann sich auch ans Tageslicht zu wagen und sich technisch zu perfektionieren. Die ausführenden Künstler erlangten Berühmtheit, wenn auch nicht als Individuen, so doch als Kollektiv. Führend während der Wahlkampagne für die Präsidentschaftswahlen von 1970, aus denen Salvador Allende als Sieger hervorging, waren die Brigade Ramona Parra und die Brigade Elmo Catlan. Ihre Wirkung war derart groß, daß sie auch nach den Wahlen weitermalten, um dauerhaftere Werke zu schaffen. Diese Gruppen malten entlang der Ufermauern, die den Rio Mapocho durch Santiago lenken, ein Monumentalwerk, über 500 m lang und 4 m hoch, das die Geschichte Chiles darstellt. Nach dem Militärputsch von 1973 wurde das Werk zwar überdeckt, doch über die Jahre hinweg hat der Regen die Wände abgewaschen. Die Bilder der Volksbrigaden am Rio Mapocho sind bald wieder sichtbar – anklagender als je zuvor.

Das Jahr 1973 öffnete eine Klammer in der Geschichte der chilenischen Wandmalerei, die sich dazu verurteilt sah, ins Exil zu gehen – so z. B. der hervorragende Josè Venturelli, der nach Genf ging – oder aber in den Untergrund und in den Schatten zu flüchten, wie die überdeckten Bilder des Mapocho.[46]

Sigrun Paas

Populäre Wandmalerei im Chile der Volkseinheit

Eine Analyse der chilenischen Wandmalerei läßt drei Kategorien unterscheiden:

1. Schnell verfaßte Schriften und Bilder mit Schriften, die als direkte politische Propaganda auf Wände, Mauern und Zäune gemalt wurden und mit ihren Losungen zu aktuellen Tagesfragen Stellung nahmen.
2. Gemälde auf großen, öffentlich sichtbaren Flächen, die einem oder mehreren Themen gewidmet waren. Ihre Absicht war sowohl ästhetisch – Schmuck einer urbanen Zone – als auch politisch: Anstoß der Entwicklung von Selbstwertgefühl und Selbstbewußtsein gegenüber der herrschenden Gesellschaftsschicht.
3. Wandbilder in öffentlichen Gebäuden von hohem künstlerischen Anspruch, vom Ort ihrer Anbringung und von der technischen Ausführung wie von Konzeption und von den Auftraggebern her als Kunstwerke von historischer Dauer geplant. Gegenüber den ersten beiden Kategorien der Wandmalerei sind ihre Schöpfer bekannt.

Während die «gehobene» Wandmalerei meist in der Tradition der großen mexikanischen Maler, vor allem von Rivera und Siqueiros, stand, für die «Ewigkeit» geschaffen war und deshalb generell gültige Themen historischer Dimension behandelte, war die eigentlich neue Form, und darin spezifisch für Chile, die schnell gemalte Schrift, das über Nacht angebrachte Wandbild, das aus der spontanen politischen Situation heraus in der Öffentlichkeit entstand, um die Auseinandersetzung mit ihr zu suchen. Obgleich in Farbe und Form immer von ästhetischen Ambitionen getragen, war es ihre primäre Funktion, eine Botschaft zu übermitteln, aktiv in den politischen Tageskampf einzugreifen. Charakteristisch für den Stil dieser Bilder waren plakative, flächige Formen, helle, konstrastierende Farben und eine schwarze Umrandung sowohl der Schriftzüge als auch des Figurativen.

Die grundlegenden Umwälzungen in der chilenischen Gesellschaft während der Regierung der Unidad Popular und die Zuspitzung der Konflikte zwischen einer aus der Macht gedrängten, aber ökonomisch nach wie vor mächtigen Minderheit und der zur Macht drängenden, finanzschwachen Mehrheit mußte neue Medien der Auseinandersetzung suchen im



167
Motiv eines Wandbildes der Brigada Ramona Parra, in der typischen Stilisierung der chilenischen Wandmalerei, übernommen auf eine Schallplattenhülle der Gruppe Inti-Illimani – Entwurf: Vicente + Antonio Larrea.



168
«Jetzt ist der Weizen das Brot aller Chilenen»; Wandmalerei in einer Agrar-Genossenschaft in der Provinz Valparaiso, 1973.



169
«Chile trägt lange Hosen [ist erwachsen]. Jetzt ist das Kupfer chilenisch!» (Plakat).



170
«Das Kupfer Chiles den Chilenen!» – Plakat, von der staatlichen Technischen Universität herausgegeben. Die an dieser Universität erworbenen Diplome wurden von der Junta annuliert.

demokratischen Kampf um Meinung, Stimme und Solidarität der Menschen. Die traditionellen Massenmedien wurden nach wie vor von Oligarchie und konservativem bis reaktionärem Bürgertum beherrscht. Sie ignorierten oder diffamierten den Gegner, der sich über traditionelle Kommunikationsformen nur unzureichend verteidigen konnte. Doch auch die nach dem Wahlsieg Allendes von der Regierung dann partiell kontrollierten Informationsmittel bewegten sich in den eingefahrenen Strukturen, ermöglichten kaum eine Beteiligung der Volksmassen und hielten so nicht Schritt mit der Geschwindigkeit der Entwicklung. Ein, weil z. B. verglichen mit Flugblattaktionen, billiger und technisch wenig aufwendiger Ausweg aus dieser Informationsnot war die Herausbildung von Malerbrigaden, die – da mobil – überall einsetzbar waren. Wände als Übermittlungsmedium gab es in allen Stadtvierteln und auf dem Land im Überfluß. Da der politische Kampf auf nationaler Ebene, also im ganzen Land, und nicht nur in der Hauptstadt geführt werden mußte und nur mit Phantasie und Tatkraft gewonnen werden konnte, kam es über die Beteiligung vieler einzelner in den Kollektiven zu einer kulturellen Explosion.

Die folgende Analyse der populären chilenischen Wandmalerei basiert teilweise auf einem in der chilenischen Exilzeitschrift Araucaria publizierten Artikel von Carlos H. Leon[47]:

Die Wandmalerei entwickelte sich als Form populärer Ausdrucksweise, die anonymen Personen und Gruppen gestattete, sich über künstlerische Mittel am politischen Veränderungsprozeß zu beteiligen. Als Übermittlungsmedium war sie nicht primär ein Gegenstand des ästhetischen Genusses – dieser gab vielmehr den äußeren Anreiz, sich auf den Inhalt des Gemäldes einzulassen –, sondern hauptsäch-



lich eine Botschaft, in der Alltagsprobleme konzentriert zusammengefaßt waren und kommentiert wurden. Wurzel und Thema der Wandmalerei war stets das chilenische Volk, Chile. Nie stellte sie Einzelhelden dar, Held war das Kollektiv, das sich andererseits wiederum in seinen Zielen und in seinem Wirken wie in seiner Alltagsrealität im Wandbild repräsentiert sah.

Das Konzept war bestimmt vom aktiven Eingreifen in den gesellschaftlichen Veränderungsprozeß. Es war mobil und konnte ganz gezielt in den Brennpunkten der Auseinandersetzung auftauchen, ohne Einzelpersonen unnötig zu gefährden. Deshalb zeigte sich das Wandbild auch den traditionellen Kommunikationsmitteln überlegen.

Es konzentrierte seine Botschaft auf eine wesentliche Aussage. Da diese figurativ und textuell war, konnte sie über die visuelle Entschlüsselung auch vom Analphabeten «gelesen» werden. Figürliche Symbole und Text bestätigten sich meist in einer Verdoppelung der Aussage.

Die Realisierung eines Wandbildes geschah – und geschieht – an einem offenen und öffentlichen Ort. Es gibt keine Grenzen zwischen dem Bild und seinem Umraum. Es ist offensiv, zwingt sich dem Blick des Passanten auf. Insofern es auf eine Situation des alltäglichen Lebens Bezug nimmt, integriert es sich in den Alltag des Betrachters. Es provoziert eine Zwiesprache mit ihm. Seine Monumentalität, seine Farben, seine ästhetische Qualität und die Bestimmtheit der Parole begünstigen ein Betroffensein des Betrachters, reizen seine Sensibilität und Aufnahmefähigkeit, werben um seine Zustimmung.

Die malerische Wirkung ist auf den Gesamteindruck, nicht aufs Detail ausgerichtet. Die Komposition von Bild und Text ist so angelegt, daß der Betrachter dazu aufgerufen



171
David Alfaro Siqueiros «Tod den Invasoren». Wandbild in der Mexikanischen Schule in Chillán, Chile. Von Siqueiros während seines Exils in Chile gemalt.

172
Julio Escamez. Wandbild im Rathaus von Chillán, Chile 1972. Nach dem Putsch im Mai 1974 überstrichen.

wird, aktiv an der Herausarbeitung der Botschaft mitzuwirken. Die immer wieder benützten Symbole sind einfachster und allgemeinster, deshalb einprägsamster Art: Blumen, Hände, Gesichter, Blätter, Steine, Sterne, Fabriksilhouetten. Sie suggerieren Liebe, Solidarität, Gemeinsamkeit, Frieden, kollektive Arbeit. Die stilistischen Einflüsse sind vielfältig, reichen von Picasso über die Pop Art zur mexikanischen Wandmalerei und bringen auch präkolumbianische Kunstformen ein.

Die Bedeutung der Symbole ist leicht zu entschlüsseln, da diese aus der Welt der Agierenden stammen und insofern identisch sind mit der Umgebung des Botschaftsempfängers. Attribute wie Fahnen, Werkzeuge, Instrumente oder Kopfbedeckungen charakterisieren die verschiedenen Körperschaften des Landes: Arbeiter, Bauern, Kohle, Kupfer, Landarbeit, Fischfang usw. Im Wandbild vereinen sie sich zu einer Gesamtheit, die sich an der gleichen Aktion beteiligt, dem gleichen Ziel zustrebt. Sie werden dargestellt als von gleichen Erfahrungen geprägt, als vom gleichen Willen nach kollektiver Realisierung eines einheitlichen Zieles beseelt. Bildlich wird das ausgedrückt in der Verkettung und dem Nebeneinander von Figuren und Symbolen.

Auch das Spiel mit den Gegensätzen Frontalität und Seitenansicht hat seine Bedeutung. Die Frontalität suggeriert Sicherheit, Mut, Freiheit; Seitenansicht bedeutet Bewegung und Veränderung: den Marsch nach vorne. Die prinzipiell nach Großflächigkeit strebenden Formen und die nach den Rändern der zur Verfügung stehenden Fläche drängenden, dunklen Konturen implizieren Machtbewußtsein: *poder popular*. Die Reinheit der – selten gebrochenen, gemischten – Farben, die noch betont wird durch die schwarzen Umrandungen, steht symbolisch für die Reinheit und Lauterkeit, für die Ehrlichkeit des





173
Wandbild auf einem Bauzaun im Zentrum von Concepción, Chile. Industrie, Handwerk, Fischerei und Kohleabbau sind als wichtigste Erwerbszweige der Region zusammengefaßt. Gemalt vom Kollektiv einer Schulklasse.

174
«Das Recht ist auf unserer Seite, mit der Gewalt werden wir siegen.» Santiago de Chile, April 1984.

politischen Kampfes und der angestrebten Ziele.

Auf der in der demokratischen Auseinandersetzung so notwendigen Suche nach Verbündeten zur Realisierung der besseren Argumente, eines vernünftigeren und friedlicheren oder gerechteren Lebens, war die Wandmalerei ein Mittel der Erziehung, Bewußtseinsbildung, der Sozialisierung und der Integration, indem sie an die aktive Mithilfe des Betrachters appellierte. Im Gegensatz zum Kommando-Ton der kommerziellen Propaganda («Trink Coca-Cola!») äußerte sie Überzeugungen oder Feststellungen (*Es wird Brot für alle geben / Jetzt ist die medizinische Versorgung gratis*). Im Gegensatz auch zu den Konsum-Utopien der kommerziellen Propaganda stellte die Wandmalerei in Chile der Volkseinheit eine reale Welt dar, die zwar härter schien als die uneinlösbare der Konsumgesellschaft, dafür aber humaner, weil ehrlicher. Sie zielte in ihren Inhalten auf die Entwicklung einer neuen Lebensform ohne Konventionen und Konsum-Fetische. Im Bewußtsein, für ein Leben zu kämpfen, dessen Schönheiten sich erst in einer gerechteren Gesellschaft werden entfalten können, tauchen jetzt, nach zehn Jahren Militärherrschaft in Chile, die alle Formen des Wandbildes zerstören konnte, nicht aber den Geist, aus dem sie geschaffen wurden, wieder Wandinschriften auf. Sie zeigen das Motto des chilenischen Wappens *por la razón o la fuerza* («mit dem Recht oder der Gewalt») in signifikanter Form umgekehrt und verändert gemäß dem Bewußtseinsstand der im Untergrund kämpfenden Opposition und ihrer erlangten Stärke: *La razón tenemos, con la fuerza venceremos* – «Das Recht ist auf unserer Seite, mit der Gewalt werden wir siegen».

Patricio Cleary

Das politische Wandbild in Chile

Eine der wichtigsten Ursachen für die Entwicklung des modernen politischen Wandbildes war die Wahlkampagne, die im Mai 1963 in Chile gestartet wurde.

Die zwei politischen Fronten, die sich zur Wahl stellten, waren einerseits die Volksparteien, hauptsächlich die Kommunistische und Sozialistische Partei mit einigen Teilen des Mittelstandes; ihr Kandidat war Allende. Die andere Front wurde von den Christdemokraten mit Eduardo Frei angeführt; in ihr sammelten sich die traditionell rechts stehenden Kräfte.

Bis zu diesem Zeitpunkt war eine der billigsten und wichtigsten politischen Äußerung die Straßenschrift. Dabei wurde der Name des Kandidaten zusammen mit bestimmten Zeichen auf öffentliche oder private Mauern geschrieben. In Valparaiso gingen z.B. die Leute mit schwarzer Farbe und Pinsel auf die Straße und ließen keinen Platz frei: überall stand der Name Allendes in Verbindung mit dem Zeichen für seine Kandidatur. Das Ergebnis war unerwartet: Öffentliche Gebäude, Denkmäler, touristische Sehenswürdigkeiten wurden angemalt, ihr traditionelles ästhetisches Aussehen gestört. Die Zeitung «El Mercurio» in Valparaiso nützte diesen negativen Effekt aus und bezichtigte die Linke des kulturellen Vandalismus. Das schadete ihr sofort.

Dieser Druck der Rechten nötigte die Linke, nach neuen Wegen zu suchen, die dann von der Propaganda-Abteilung vorgeschlagen wurden. Man mußte den Inhalt und die Form der Wandpropaganda radikal ändern.

Zunächst plante man ein großes Wandbild an einer Straße, die Viña del Mar mit Valparaiso verbindet, eine Allegorie auf Allendes Kandidatur. Zwei Maler, Osvaldo Stranger und Jorge Osorio erstellten zusammen mit der Propaganda-Abteilung einen Entwurf. Das Bild zeigte Frauen, Arbeiter und Bauern. Es wurde nachts gemalt. Die Wirkung war enorm, das Bild zog Tausende von Betrachtern an. Sofort ging man daran, weitere Bilder zu entwerfen und anzubringen.

Die Gegenpartei Freis antwortete mit einer stets gleichen Allegorie, die den Namen Freis in die chilenische Fahne einfügte. Nach jedem neuen Wandbild der Linken machten sie den Stern in der Fahne größer. Die Maler fingen an, sich für diese ganze Entwicklung zu interessieren und nahmen an den Diskussionen über die neue Form der Propaganda teil. Der «Mauer-Kampf» hatte begonnen. Die Kritik von Rechts verstummte, jeden Tag stießen neue Interessenten, motiviert durch die Wandbilder, zur Propaganda-Abteilung.

Das nächste Ziel war ein Wandbild gigantischen Ausmaßes auf der Capuchinos-Brücke, dort wo Viña begann, gegenüber dem Strand Caleta Abarca: 145 m lang und 6 m hoch. Die Operation war schwierig, weil hier lebhafter Verkehr herrschte. Dafür war die Mauer unübersehbar. Sie wurde in drei Bereiche geteilt, wofür drei Maler, Nemesio Rivera, Gastón Velavecchia (Italiener, heute in Mailand) und Jorge Osorio die Entwürfe lieferten. Einer zeigte eine Demonstration, einer eine Allegorie auf die Industriearbeiter und der dritte galt den Kindern und der zukünftigen Regierung. Da die Mauer im Rohzustand war, mußte sie erst behandelt werden. Man brauchte Helfer, Farbe und Baumaterial. Osvaldo Stranger zog die gesamte Architektur-Sektion der Universität Chiles dafür heran. Bauarbeiter brachten Gerüste an, verschiedene Spender, unter ihnen die Schwester Allendes, sorgten für die Farbe. In 12 Tagen wurde das Bild vollendet, inmitten von Diskussionen und Kritik. Das Bild erregte Allendes Aufmerksamkeit. Er bemerkte, es sei das einzig Neue in der ganzen Wahlkampagne.

Nun bildeten sich Malerbrigaden im ganzen Land. Am Ufer des Mapocho in Santiago malte man die berühmte Allegorie, verschiedene Gremien finanzierten ihre eigenen Wandbilder. Die Initiatoren dieser Bewegung, Osvaldo Stranger an der Spitze, malten neue Wandbilder vor allem in Valparaiso. Das politische Wandbild hatte in Chile eine neue Dimension gewonnen.

Eine der produktivsten Malerbrigaden bildete sich unter den Jugendlichen, die auf den Hügeln in der Nähe des ersten Wandbildes wohnten. Ihr Anführer hieß Danilo Bahamondes. Fünf Jahre später war er Chef der ersten Straßenmalerbrigade «Ramona Parra».[48]

Pablo Diener

Portugal: Zehn Jahre nach der «Revolution der Nelken»

Zehn Jahre nach der «Revolution der Nelken»in Portugal gehört die «Bewegung des Militärs» (MFA) zur Geschichte, und das politische Leben ist längst zu einer neuen Institutionalisierung gelangt. Die Wandmalereien und Graffiti haben dementsprechend auch einen Wandel erfahren. Was ursprünglich unmittelbare politisch-kommunikative Bedürfnisse decken sollte, wird heute als bewußte Dekoration der Stadt weitergeführt. Gemeinsam bleibt jedoch diesen Straßenmalereien ihr Charakter eines politischen und gleichsam künstlerischen Happenings.

Als die jungen Parteien und politischen Gruppierungen Portugals um die Gunst der Massen warben, sind sie auf die Unzulänglichkeit der Medien (Radio, Fernsehen und Presse) gestoßen oder sahen sich ganz einfach durch Geldmangel gezwungen, nach anderen Wegen zu suchen. Die praktische Ausformulierung dieses Bedürfnisses, politische Parolen und massive Aufrufe durch unabhängige Kommunikationsmittel an die Bevölkerung zu richten, orientierte sich am Beispiel der Pariser Mairevolution und vielmehr noch am politischen Leben Lateinamerikas. Dort wurde das neue Gedankengut durch einfache, kunsthandwerkliche Straßenmalereien vermittelt. Diese Lösung war attraktiver als tradtionelle Formen der politischen Werbung, zumal sie durch schnelle Straßenaktionen auch noch den aktivistischen Elan förderte.

Die ersten Ausgestaltungen einer neuen Ikonographie der Revolution wurden an einem wandbildartigen Panneau des jungen Künstlerverbandes «Demokratische Bewegung der bildenden Künstler» (M.D.A.P.) im Juni 1974 erprobt. Zum Thema der politischen Umwälzung führten 48 portugiesische Maler ihre Arbeit gleichzeitig, frei und ohne vorherige Absprache aus; eben durch diese Vielfalt läßt sich dieses Werk von den darauffolgenden Straßenmalereien abgrenzen.

Die Wandbilder in Portugal sind ein Werk der politischen Gruppierungen: Im Anschluß an die epischen Darstellungen des sozialistischen Realismus erarbeiteten die «Parteibrigaden für Straßenmalerei» einen direkten, einfachen und zweckorientierten Realismus. Mit dieser öffentlichen Bildersprache bemühten sich die politischen Organisationen, ihre Grundabsichten durch eine leicht zugängliche Zeichenwelt sichtbar zu machen. Nach ein paar Jahren hatte diese Malerei ihre Funktion erfüllt: Durch die Politisierung in Folge der Revolution wurden die abstrakten Vorstellungen der neuen Demokratie rückhaltlos anerkannt, und das Textbild konnte sich ohne Hilfe der Malerei selbst genügen.

Eine bleibende Errungenschaft war die «Zugänglichkeit» der Mauern als Träger der öffentlichen Diskussion: «As paredes em liberdade» (Die Mauern in Freiheit).

In diesem neuen Freiraum entfaltete sich das Graffito als individuelle und subjektive Äußerung; anonyme Forderungen aller Art, in Form von Textbildern und Karikaturen, tauchten überall neben den ernsthaften politischen Parolen auf.

Die jüngste Entwicklung der

175
Kampfbild der MES – «Bewegung der Linken Sozialisten» – an der Straße des 25. Juli, Lissabon.

176
Wandbild der PCTP und MRPP – «Kommunistische Partei» – an der Straße des 25. Juli, Lissabon.









177
Wandbild der Sozialistischen Partei (PS) am Largo do Rato, Lissabon.

178
Dieses Wandbild entstand anläßlich einer Fahrpreiserhöhung der öffentlichen Verkehrsmittel. Gemalt wurde es von der Organisation zum Wiederaufbau der Kommunistischen Partei, Lissabon 1975.

179
Kollektives Wandbild der «M.D.A.P.», Belem, Juni 1974.





Straßenmalereien hat wenig mit ihrem Ausgangspunkt gemein: Eine naive, zuweilen kindliche Welt tritt an die Stelle der ehemaligen Diskussion um die politische Zukunft des Landes. Junge Künstler entwerfen im Atelier auf Papier spontan-subjektive Themen, bis diese zu einer einfachen Gestalt finden. So kommt das Happening auf der Straße in kurzer Zeit anhand der vorgegebenen Skizze zustande. Auf Plätzen oder an öffentlichen Aufenthaltsorten entstehen von einem Tag auf den anderen bunte Wandbilder in schrillen Acrylfarben und mit mannigfaltigen Figuren.

Innerhalb der Geschichte der Einzelbereiche der portugiesischen Straßenmalerei läßt sich keine strukturelle Einheit feststellen. Trotz dieser offensichtlichen Alleingänge der einzelnen Richtungen besaß – und besitzt – dieses Phänomen Kontinuität; seit 1974 wurden neue Freiräume erschlossen, die in eine bewußte Besitzergreifung der unmittelbaren Umwelt mündeten.

180
Berühmtes Gemälde von Goya: «Die Erschießung des 3. Mai 1808», hier an einer Hauswand in Madrid reproduziert. Links eine Poesie von García Lorca, der während des Bürgerkrieges von Franco-Anhängern erschossen wurde.

181
Don Quichotte kämpft gegen Nato-Raketen: Wandbild der Bürgerinitiative «Puente D. NA Charlotta» im populären Quartier Vallecas, Madrid.

182
Wandbemalung im Auftrag der Kommunistischen Partei Spaniens – von Wahlplakaten kaum zu unterscheiden.

183
Wandmalerei der Falange gegen die US-amerikanische Vereinnahmung Spaniens durch politische, wirtschaftliche und militärische Einflußnahme.

Bernd Wendt

Wandmalerei in Spanien: ein alltägliches Phänomen

Neben Portugal dürfte Spanien das europäische Land sein, in dem Wandmalerei – zumindest seit dem Ende der Franco-Ära – das Bild der Öffentlichkeit durchsetzt und prägt. Vor allem bei Fahrten entlang der Nordküste, aber auch im Inneren des Baskenlandes, in Katalonien und Gallizien fallen vorzugsweise entlang der Ein- und Ausfallstraßen die meist großflächig angelegten Mauerbilder auf, die die optische Konkurrenz der kommerziellen Großplakate nicht fürchten und oft genug die Werbemanager auf optische Freiräume überhaupt erst aufmerksam machen: hinter so mancher Plakatwand versteckt sich noch ein gemaltes Mauerbild.

Wandmalerei in Spanien ist Mittel und Bestandteil der öffentlichen Auseinandersetzung, öffentlich auch vor allem bezüglich der Produktion: es bedarf keiner schnellen Nacht- und Nebelaktionen mit der Spraydose, sondern überlegte und geplante Aktionen sind die Regel – zugleich Demonstration der wieder zugelassenen öffentlichen und freien Meinungsäußerung. Die Selbstverständlichkeit, öffentlich und am Tage zu malen, dürfte auch den im Verhältnis zur Schweiz, Deutschland, aber auch Frankreich wesentlich geringeren Anteil von eigentlichen Graffiti erklären. Auch wird weniger von Individuen gemalt – es sei denn im Auftrag –, als von Gruppen jedweder Art, was auch das weitgehende Fehlen eigenständiger Formentwicklung erklären dürfte. Vielmehr findet sich eine breite Vielfalt an Themen und Inhalten.

Wandmalerei in Spanien ist zum einen Ausdrucksmittel parteipolitischer Werbung und Stellungnahme, vor allem aber Ausdruck lokaler, meist stadtteilbezogener Bedürfnisse, Forderungen und Probleme. Erstaunlich ist die Bandbreite des sich der Wandmalerei bedienenden politischen Spektrums: von mit der ETA sympathisierenden Gruppen bis zur Falange, deren Bilder rein der Form nach sich der gleichen Elemente bedienen und oft auf den ersten Blick – zumindest für den ausländischen Betrachter – nicht zu unterscheiden sind. Erstaunlich,





aber angesichts der ansonsten oft nicht zimperlich geführten Auseinandersetzung ist die Tatsache, daß Bilder selten übermalt werden. Die Meinung des politischen Gegners äußert sich brav nebenan oder genüber in einem eigenen Bild. Übermalungen werden dann auch meist durch eine erneute Übermalungsaktion rückgängig gemacht, d.h. der Originalzustand wird wieder hergestellt. So existieren die Mauerbilder oft jahrelang – angefeindet nur von Wind, Wetter und Umwelteinflüssen – übermalt meist nur bei mangelnder Aktualität durch die Urheber. Auch erweisen sich Mauerbilder einer bestimmten Ausrichtung als sehr standorttreu: die Reviere sind ausgefochten, man hat «seinen» Malplatz.

Ist man auf der Suche nach Wandbildern, kann man nach dem Grundsatz gehen: ein Wandbild kommt selten allein; hat man eines gefunden, wird man in unmittelbarer Nähe weitere Meinungsäußerungen entdecken. Jede politische Gruppierung unterhält ihre Wandmalbrigade. In vielen Städten und Vororten gibt es ausgesprochene Wandmalstraßen, die als Spiegelbild des jeweiligen aktuellen, lokal-politischen Meinungsspektrums angesehen werden können. Dominieren auf optischer Ebene die eher monumental großflächig angelegten Bilder – meist mexikanischen Vorbildern folgend und im parteipolitischen Auftrag (PSUC) gefertigt – so sind es doch die zunächst unspektakuläreren Bilder, die den eigentlichen Reiz und die Vielfalt des Erscheinungsbildes ausmachen. Wandmalerei ist in Spanien ein alltägliches Phänomen, kaum jemand würde hier einen Kunstanspruch vermuten oder vertreten, selbst wenn Vorbilder oft der «großen» Kunst entlehnt sind. So behandelt die Wandmalerei denn auch zumeist lokale Bedürfnisse und Sorgen, fordert Parks statt Parkplätze, Umgehungsstraßen oder prangert Mietwucher und Bauhaie an. Immer wieder ist auch die Forderung nach mehr Föderalismus und regionaler Eigenständigkeit zu sehen. Die Wandmalereien sind also auch selbst Ausdruck der lokalen Vielfältigkeit. Formale Vorbilder und Anleihen werden sowohl in der klassischen Kunst als auch bei gängigen und wohlbekannten Comic-Figuren gemacht. Oft ist es aber gerade die ungebrochene Naivität und stilistische Unbeholfenheit, die die Stilvielfalt ausmacht. Neue, aus dem Mauermalen selbst entwickelte Stilformen, sind selten zu entdecken, zu sehr entwachsen die Bilder meist gruppenbestimmten Prozessen. Individuelle Äußerungen, wie sie bei uns in der Graffiti-Kultur ihren Ausdruck finden, sind selten. Die Wandgestaltungen sind meist direkt, szenenhaft oder schautafelmäßig. Allegorische Darstellungen oder künstlerische Umsetzungen sind eher selten.





Wenn etwas Abstoßendes modern wird,
ist es sofort anziehend.

Pablo Picasso

Heinz Hebeisen

Ein häufiges Motiv der spanischen Wandmalerei: Picassos «Guernica»

Die Regierung der spanischen Republik hat Picasso anfangs 1937 ein Gemälde in Auftrag gegeben, das im spanischen Pavillon der Weltausstellung in Paris ausgestellt werden sollte. Als am 26. April 1937 die von Hitler gesandte Legion Condor die baskische Stadt Guernica bombardierte und dabei über 2000 Zivilisten tötete, entschied sich Picasso, diesen grausamen Akt zum Thema seines Bildes zu machen – so entstand zwischen dem 10. Mai und dem 4. Juni desselben Jahres «Guernica». Er malte es in großen Dimensionen 3,5 auf 8 Meter), so «daß es jedermann sehen kann» und ohne Farbe, nur in Grautönen, um seinen Sinn zu unterstreichen. Das Ölgemälde wurde im Juli 1937 erstmals ausgestellt. Picasso beauftragte seinen Freund José Bergamin jeden Freitag einem anderen Gesicht des Werkes eine rote Träne anzukleben.

Pablo Picassos Bild, wie geschildert ein Mahnmal gegen die Grausamkeiten des spanischen Bürgerkrieges und ganz konkret ein Protest gegen die Bombardierung der baskischen Kleinstadt Guernica durch Flugzeuge der deutschen Luftwaffe, hat schon längst die Grenzen des rein Künstlerischen überschritten. Das Gemälde wurde populär und modern, gewann symbolischen Wert und bewahrte seine anklagende und fordernde Wirkung bis heute.

In der Folge wurde das Gemälde des öftern an kahle Wände gepinselt, als Schrei für die Freiheit, als Forderung für die Freilassung eines politischen Gefangenen, als Protest gegen schlechte Zustände im Quartier, gegen die Gefahren der Atomkraft, gegen den Eintritt Spaniens in die Nato oder einfach als eine Art Verehrung eines Gemäldes in der Volkskunst. Manchmal wird das ganze Gemälde in erstaunlicher Genauigkeit, nicht selten in der Originalgröße, auf eine Wand kopiert; dann wieder nur Teile daraus, andernorts nur angedeutet oder eigenwillig interpretiert, dann sogar weiterentwickelt oder kombiniert.



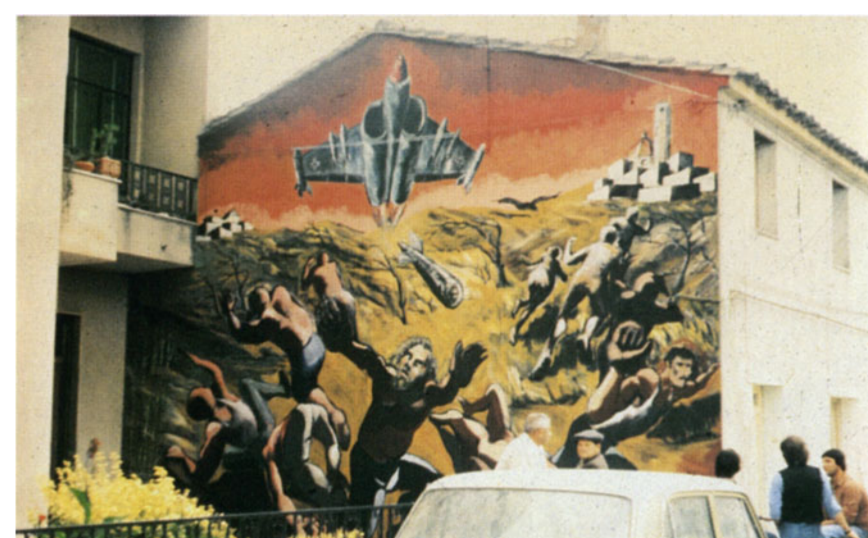
Hellmut G. Haasis

Öffentlich gemalte Autonomie: Wandmalerei auf Sardinien

Begonnen hat die sardische Wandmalbewegung, als durch Europa ein rebellischer Wind pfiff: im Jahr 1968. Zum Durchbruch auf der ganzen Insel gelangte dieser Anstoß 1977. Heute trifft man in rund 50 der 350 Orte Sardiniens auf eine oder mehrere bemalte Außenwände. Die ältesten sind schon zerbröckelt, doch ständig folgen neue.

Die Themen entstammen dem Leben und den Sorgen der Insel: vorindustrieller Alltag, Emigration, Arbeitslosigkeit, Geschichte des Widerstandes – und vor allem die zunehmende Militarisierung der strategisch leider günstig gelegenen Insel. Etwas mehr als 10% des Territoriums haben sich die Militärs unter den Nagel gerissen. Neben der NATO – hier ist die deutsche Bundeswehr stark vertreten – haben sich die Vereinigten Staaten eigene Stützpunkte reserviert. Im Fall eines Schlagabtausches zwischen West und Ost könnte Sardinien rasch ein atomarer Friedhof werden.

Die Bedingungen für die Maler sind einfach. Sie sind keine Profis, obwohl viele eine Malausbildung hinter sich haben. Ihre Farben bezahlen sie oft selbst, sie arbeiten ohne Honorar, brauchen keine andere Erlaubnis als die des Hausbesitzers. Heimliches Malen bei Nacht, auf dem Sprung vor der Polizei und mit Denunzianten im Rücken – das gibt es auf Sardinien glücklicherweise nicht. In diesem Punkt übertrifft die sardische Gesellschaft die angeblich so überlegenen hochindustrialisierten



184
Picassos «Guernica» im Stadtviertel Moratalaz, Madrid.

185
Zum 1. Mai: Versammlung der sardischen Gesellschaft. Arbeit einer Autonomistengruppe aus Sassari, Cabras (Oristano).

186
Terror durch Tiefflieger. Anlaß des Schreckensbildes: ein Flugzeug verlor eine Bombe in unmittelbarer Nähe eines Dorfes – um ein Haar eine furchtbare Katastrophe. Nicht das Militär wurde belangt, sondern der Maler – er saß wochenlang in U-Haft. Arbeit von Puzzolu, Serramanna (Cagliari).

Demokratien jenseits der Alpen haushoch an Toleranz.

Wenn hier jemand etwas zu sagen hat, dann sind es die Leute auf der Straße, die während des Malens ihre Kommentare abgeben und Ratschläge erteilen. Kein Maler kann sich dieser Straßendemokratie entziehen. Damit entsteht freilich auch eine Identifiaktion der Dorfbewohner mit «ihrem» Gemälde. Wird es von jemandem nachts verschmiert, so ist es schon vorgekommen, daß die Anwohner es selbst wiederherstellen.

Viele der besten Gemälde gehen auf einen drängenden Anlaß zurück: Streik eines Dorfes für eine Busverbindung, Morde an Einwohnern durch Polizisten oder Militärs, Streik von Bergarbeitern, Verteidigung angesichts von Hetzkampagnen gegen die Insel, Schließung einer Fabrik und folgende Massenarbeitslosigkeit. Etwas unverbindlicher geraten die Wände, wenn eine Malgruppe zu einem der vielen Dorffeste eingeladen wird.

Die italienischen Parteien Sardiniens haben mit der Wandmalbewegung nach wie vor nichts zu schaffen. Sie kleben weiterhin ihre geschmacklosen Wahlplakate aus römischen Grafikerbüros. Gelegentlich heben sich einzelne Gemeinderäte davon ab und lassen ihre politischen Anliegen von einem Maler darstellen.

Sobald sich die Wandmalbewegung scharfer Konflikte annimmt, liegt sie den Parteien schwer im Magen. Beispiel Ottana. Dort werden Steuermilliarden mittels einer sinnlosen, seit Jahren kurzarbeitenden Chemiefabrik in die Tasche des Mailänder Ölkönigs Rovelli umgeleitet. Er pflegt mit der Stillegung zu drohen, um neue Subventionen zu erpressen. Dagegen gab es 1978 eine vierwöchige Betriebsbesetzung. Ein Monumentalgemälde von 60 × 20 Metern sollte die Krönung bilden; ein durch die Tiefebene kilometerweit sichtbarer Protest gegen die Korruption. Die Kommunistische Partei mobilisierte alle verfügbaren Funktionäre, um das Gemälde zu verhindern.

Von der offiziellen Kultur, wie sie in Galerien, Museen, Theatern und im Fernsehen gepflegt wird, sind die sardischen Wandmalereien himmelweit entfernt. Sie stellen eine andere, eine nicht kommerzialisierte und auch künftig hoffentlich nicht verwertbare Öffentlichkeit dar. Aktuell und doch langlebiger und einprägsamer als eine Zeitung.

Die herausragende Bedeutung der sardischen Wandmalbewegung beruht auf der engen Verbindung mit der Lage der Insel, mit dem Alltag und mit der die Sarden durch fast alle Parteien verbindenen Sehnsucht nach einer wirklichen Autonomie.

Was die Sarden auf den Wänden ihrer Dörfer leuchten lassen, charakteristiert die Insel heute besser als jedes Buch oder jeder Film. Wo sonst nur triste Mauern stünden, reden die unterschiedlichen Stimmungen einer seit Jahrhunderten mißhandelten Insel: die Trauer über die Abreise der Emigranten, die Wut über den Terror von Militärflugzeugen, die Freude auf einem Dorffest, der historische Kampf gegen die gewaltsame Privatisierung des gemeinschaftlichen Weidelandes, die Verhinderung eines neuen Militärstützpunktes oder die Entfremdung durch die heraufziehende Industriegesellschaft.

Bezeichnenderweise blüht die Wandmalbewegung auf den Dörfern, die Städte leben stärker nach dem Vorbild des Kontinents. Nach ihrem Ursprungsort lassen sich sechs Stilrichtungen unterscheiden, die auch mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten zu tun haben: San Sperate, Bitti, Orgosolo, Nuoro, Villamar und Serramanna.

In San Sperate porträtiert sich – unter dem Bauernsohn und Bildhauer Pinuccio Sciola – ein typisches Dorf des Campidano, mit großem Anteil von Kindermalereien. In Bitti und Umgebung – unter den Aktivitäten von Diegu Asproni – dominieren die Themen der Barbagia, des zentralsardischen Gebirgslandes, wo noch immer die nomadisierende Weidewirtschaft den wichtigsten Wirtschaftszweig darstellt.

Orgosolo beherrscht Francesco del Casino mit seinem an Picasso angelehnten Stil, der sich inhaltlich stark von linker Agitation nährt. Deshalb und weil das Dorf wider Willen einen Ruf als berühmtes Banditendorf genießt, muß es im Sommer einen unerträglich gewordenen Touristenstrom über sich ergehen lassen. Das hat dem Dorf und den Wandmalereien nicht gut getan. Francesco del Casino will mit seinen Schülern künftig lieber draußen auf dem Feld die reichlich herumliegenden Steine bemalen. Falls er sich dem Sog des Touristendorfes entziehen kann, wo sich jeder Bar- und Ladenbesitzer zur Werbung ein Gemälde wünscht.

In Nuoro und Umgebung thematisiert Elisabetta Carboni (ehemalige Direktorin des Autonomistenradio «Supramonte» der Gruppe «Su Populu Sardu») Geschichte und Gegenwart der Autonomiebewegung. Nach Villamar brachte Custozza mit verschiedenen Gruppen einen chilenischen Malstil, der nicht immer die sardische Wirklichkeit traf. In Serramanna schließlich entstanden – neben einem nach akademischem Ansehen schielenden Maler – durch Puzzolu erschreckende Bilder gegen die Militarisierung. Dafür wurde der Maler 1981 im Zug einer Razzia wochenlang inhaftiert und beschuldigt, geistiger Vater autonomistischer Sprengstoffanschläge gegen Militäreinrichtungen zu sein. Dennoch hat die Polizei keine dieser Wände übertüncht.

Neben diesen sechs Hauptrichtungen existieren natürlich noch viele individuelle Stile: so die liebevoll-nostalgischen Bilder eines Friseurs in Villamar, naive Malereien des Tagelöhners Pasquale Buesca in Orgosolo oder Autonomiebilder in Porto Torres.

Um sich noch stärker von den anderen abzusetzen, entwickelte Custozza den Nuovo Corso (Neuer Kurs) und schuf sich die passende Ideologie: grelle Farben, gefällige Formen, keine politischen und sozialen Probleme. Was seither entstand, paßt besser in ein neureiches Viertel bei Rom, Zürich oder Frankfurt, als in ein sardisches Dorf. Kitschige, süßliche Flucht von der Insel in die dekorative Welt der besseren Kreise.

Die stärksten Wandlungen hat Diegu Asproni durchgemacht. 1976 griff er als erster die historischen bewaffneten Kämpfe für die Gemeindeweide auf (1820er Jahre): ein noch nicht verwundenes Trauma der sardischen Geschichte. Dann schloß er sich der Autonomistengruppe «Su Populu Sardu» an. Neuerdings entwickelt er mittels Siebdrucken einen leichteren Stil, der mehr Individualität und künstlerische Fertigkeit erfordert.

Wenn die Sarden einmal zum schwersten Kampf um ihre Eigenständigkeit aufbrechen, werden die verblaßten Wände ihrer Dörfer vom langen Weg dorthin erzählen.

187
Widerstand gegen das Militär: Eine sardische Frau (Symbol des Widerstandes) hält die Militärs zurück, die die Insel niederwerfen wollen. Anlaß des Bildes: die römische Zentralregierung ließ verkünden, daß gegen das ungelöste Problem des sardischen Banditenwesens das italienische Heer geschickt würde. Arbeit von Elisabetta Carboni und Diegu Asproni, Nuoro.



188
Landbesetzung in den 20er Jahren: Angeführt vom damals sozialistischen Partito Sardo d'Azione besetzten die aus dem Ersten Weltkrieg heimkehrenden sardischen Soldaten des Brigata Sassari unbebautes Land, das ihnen als Entgelt für die Kriegsteilnahme versprochen worden war. Italien hatte sein Versprechen gebrochen. Mussolini machte die Besetzung 1924 mit Gewalt rückgängig. Arbeit von Diegu Asproni, Villagrande (Nuoro).



189
Plakataufruf: «Unterschreibt für die Fischer von Cabras» – von Elisabetta Carboni, Cabras 1972.

Alexa und Bruno Margadant-Lindner

«Unterschreibt für die Fischer von Cabras»

In Cabras, einer kleinen Stadt an den Lagunen im Westen Sardiniens, sahen wir im Frühjahr 1973 an den Häusern Überbleibsel einer lokalen Plakataktion aus dem Vorjahr. Diese Plakatreste weckten den Wunsch nach einem vollständigen Exemplar. Die langwierige Suche war im nächsten Jahr erfolgreich und hatte sich gelohnt: Wir hatten ein kleines Kunstwerk in den Händen.

Ein kämpferischer Fischer in seiner Schaffelljacke und den kurzen Hosen, in der rechten Hand den zackigen Spieß, mit dem er die Beute durchbohrt – stehend im charakteristischen Schilfboot.

Der Künstler, so erfuhren wir nach einer Odyssee von Fragen, hieße Mario Carboni. Carboni gab es viele, Mario aber war nicht zu finden. Wir änderten unsere Taktik und suchten nicht mehr nach dem Namen, sondern nach Sympathisanten der Gruppe «Su Populu Sardu», der linken Autonomiebewegung. Nun stießen wir auf den Dorfbarbier, der sagte: «Ich kenne Mario, der wohnt in Nuoro».

Jahre später erst kamen wir nach Nuoro. Aber im Sommer 1979 standen wir dort vor einem Haus, dessen graue, abbröckelnde Fassaden mit farbigen, großflächigen Alltagsszenen bemalt waren. Dazwischen Parolen gegen Nato-Basen und Aufrufe an die Frauen. Einmalig die lebensgroße Menschengruppe, die Autonomistenzeitung «Su populu sardu» lesend, wobei eine originale Doppelseite des Blattes gleich eingeklebt war. Der davor stehende Betrachter bekam das Gefühl, zur lesenden und diskutierenden Gruppe zu gehören. Noch nie sahen wir Kunst und Agitation so nahtlos verschmolzen.

Im obersten Stock sahen wir ein offenes Fenster. Wir riefen fragend hinauf, wer das alles gemalt hätte. Eine zierliche Frau, den Telefonhörer am Ohr, beugte sich heraus und sagte: «Ich habe das gemacht.» Im Atelier erzählten wir die Geschichte des Plakates und fragten nach Mario Carboni. Die unbekannte Malerin: «Das Plakat habe ich gemacht, Mario ist mein Mann.» Alle lachten, Mario war gefunden, er hieß Elisabetta.

Elisabetta studierte Kunstgeschichte in Paris und Rom, kehrte nach Sardinien zurück und kämpft seither gegen die Not auf der Insel. Sie gleicht jenen vielen Ausgebildeten, die irgendwo in Europa einen Studienplatz finden und dann auf ihren Kontinent und in ihr Land zurückkehren, um dort den Armen zu helfen. Elisabettas dritte Welt aber liegt inmitten der ersten.

1972 war die Unterschrift für die Fischer eine Signatur für ihre Rechte im Stagno di Cabras. Genau diese machte ihnen nämlich der alteingesessene Großgrundbesitzer Efisio Carta aus Oristano seit Jahrzehnten immer wieder streitig. Er wollte das mit Rechtstiteln belegen, die bis ins 17. Jahrhundert zurückreichten. Heute sind die Fischer in einer Genossenschaft organisiert, und die Region Sardinien ist Besitzerin der untiefen, aber fischreichen Lagune.

Sardisch, wenn auch unglücklich, verlief das weitere Leben des alten Don Efisio, wie der Herr in seiner Umgebung geheißen wurde. Anfangs November 1978 wurde er am hellichten Tag von seinem Gut auf der Halbinsel Sinis in der Nähe von Cabras entführt und bis heute nicht mehr gesehen.

Das Spiel der «indiani metropolitani» in Italien

Bologna, Samstag, 12. März 1977, «Corriere della Sera»; die Schlagzeilen: «Gewalt in Bologna», «Zusammenstöße zwischen Polizei und Studenten», «Polizei schießt: Jugendlicher tot». Sonntagsausgabe: «In Rom herrschte während Stunden Gewalt: Straßenschlachten, Barrikaden, Brandstiftungen und Schießereien». Der Montag ist der dritte Tag der Gewaltakte: die rebellierenden Studenten, die «indiani metropolitani», hielten in Bologna die Universität besetzt. Rom und viele andere Städte Italiens zeigten sich solidarisch. Die Regierung ließ die Polizei auffahren und belagerte die «Indianer». Die Zeitungen beschrieben das Szenario als «Far West».

Im Gegensatz zu den Studentenunruhen der 68er Generation, die in Italien mehr ein importiertes Phänomen repräsentierten, sind die «indiani metropolitani», die Stadtindianer, eine fast ausschließlich italienische Besonderheit. Sie begannen nicht plötzlich zu sprießen, wie etwa Pilze nach einem Herbstregen. Die Gesellschaft brauchte manche Jahre, um sie zu fabrizieren. Einige Jahre vorher wurde vor einer solchen Entwicklung gewarnt, die sich dann im Verlauf mehr und mehr zuspitzte. Italienische Soziologen führen die Revolte der Studenten auf die klaffende Diskrepanz zurück, die zwischen dem besteht, was Italien zu sein glaubt und dem, was es in Wirklichkeit ist. Denn in seinem Selbstverständnis sieht sich Italien in bezug auf Ideologie und Konsumverhalten im vorgerückten Feld des Kapitalismus, während es die periodische Gefahr verkennt, die das Land aus Produktionssicht auf eine unterentwickelte Ebene zurückfallen läßt.

Die aus der Wirtschaftskrise des Landes entstandenen Studentenproteste lassen sich durch ein strukturelles Faktum begründen: Die Kluft zwischen den vom Bildungssystem genährten Hoffnungen und Erwartungen auf der einen, und die Chancen, die der Arbeitsmarkt nach Austritt aus der Schule in Wirklichkeit anbietet, auf der anderen Seite, führten zu Enttäuschungen, die in Arbeitsunlust und Arbeitsverdruß ihren Ausdruck fanden. Die Ausagierung einer Generation, die sich mit dem Gedanken vertraut machen mußte, für ihren Bildungstitel weniger zu erhalten als ihre Vorgänger-Generation, war Grund für eine kollektive Enttäuschungswelle. In ihrem Selbstbild zutiefst in Frage gestellt durch ein Schulsystem und eine Gesellschaft, die sie mit leeren Worten abgespeist hatte, blieb den Jugendlichen zur Wiederherstellung ihrer Integrität kein anderer Ausweg, als einen Angriff auf die fundamentalen Dogmen der bürgerlichen Gesellschaft zu führen, auf «Karriere», «gutsituierte Verhältnisse», «Aufstieg» und «Vorwärtskommen». Die geprellten und frustrierten Jugendlichen dehnten ihre mit Ressentiment geladene und vom Schulsystem genährte Revolte auf alle gesellschaftlichen Institutionen aus[49].



190
Drohung eines Hochschullehrers: «Ein liberalisiertes Schulprogramm macht taub wie das Masturbieren!», Genua 1977.



191
Graffiti in Rom.

Der Akzent dieser gegenkulturellen Bewegung lag nicht auf dem ideologischen Inhalt, sondern auf Gefühl und Stimmung.

Während dieser Periode der globalen Verweigerung und des radikalen Protests entstanden in den Säulengängen und Hallen der Universitäten schnelle und freizügige Sprüh-Weisheiten, revolutionäre und propagandistische Slogans, einfache Gesten und spöttische Figuren, politische und psychedelische Wandbilder, die sich gegen die versteinerten Verhältnisse richteten – schlechthin gegen alles Bedrohliche: zubetonierte Städte, unfreie Gedanken, die Repression des Schulsystems, selbst gegen die Unerbittlichkeit der Arbeit und nicht zuletzt gegen die Arbeitslosigkeit. Wut und Kreativität vereinigten sich zu einer neuen Art von Sprache und Kommunikation. Sprach-Spiele wurden entworfen, die, trotz der Verbindung von Widerstand und Gewalt, ironisch und verzweifelt, glanzvoll und makaber zugleich blieben. Eine Verweigerungs-Poesie, die alles daran setzt, der Sprache jenseits des Sprechens einen Sinn zu geben, sie streckenweise ikonographisch zu beleben. Eine Bilder-Sprache, die sich dem offiziösen Gerede entwindet und aus der Alltagswahrnehmung heraustritt, ähnlich den frühen Comic strips, die unbiegsame und gesetzmäßige Lebensvorstellungen in illustrierte Paradoxien auflösten.[50]

Die große Novität, die von den «indiani metropolitani» praktiziert wurde, ist die Errichtung einer gemeinsamen Kommunikationsebene im Innern, die Botschaften nach außen sendet. Die Wand wird zum öffentlichen Diskussionsraum und dabei kollektiviert sich die persönliche Schöpfung. Die Wandinschriften reihen sich aneinander, ohne sich gegenseitig zu zerstören. Die Bilder, oftmals mit farbiger Kreide gemalt, sind kurzlebiger Natur. Die Gestalt der Wände wechselt von Tag zu Tag; die Wandbilder nehmen hierdurch den Charakter einer Wandzeitung an. Die Kritik des italienischen Medienforschers Dardano an die großen Tageszeitungen, sie würden mit ihren chiffrierten Nachrichten nur einen kleinen Teil der Leserschaft, nämlich ein elitäres Publikum ansprechen, macht uns die Entstehung der Wandbilder in den Universitäten verständlich. Allen institutionellen und bürokratischen Regeln zum Trotz äußert sich an den Wänden der Wunsch nach uneingeschränkter Meinungsfreiheit und die Weigerung, die eigene Kreativität in logisch-rationale Schemen pressen zu lassen.

Wie kommt es zum widersprüchlichen Wortgefüge «indiani metropolitani»? Die in den Vereinigten Staaten beheimateten Indianer waren nie «städtisch», zumal sie noch vor der Zeit der Urbanisierung beinahe ausgerottet und in der Folge in Reservate zurückgedrängt wurden. – Die Freude des Menschen, seinen Geist und Körper frei zu entfalten, findet im Spiel seinen Ausdruck. Läßt sich danach der Begriff «indiani metropolitani» aus dem ursprünglich in der Kindheit praktizierten Indianerspiel ableiten? In der polizeilichen Besetzung der Universitäten Roms und Bolognas fand dieses Spiel ein tragikomisches Aquivalent zu Wounded Knee. Mit ihren Drachen-Leibchen (der Drache galt als Symbolwesen der Bewegung) gewannen die Stadtindianer dem Ernst der Lage einen spielerischen Aspekt ab, den sie sich zur Lebensweisheit machten. So betrachten sie ihre Rolle im System kurzum als Spiel: Kunst und Spiel, Gesellschaft und Spiel, Politik und Spiel.

Der Anblick dieser Freak-Guerilleros, die einer Horde streunender Hunde gleicht, erschüttert die bürgerliche Gesellschaft in ihren Grundwerten. Die Stadtindianer vollführen ihre Attacken mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln; benutzt werden Farben, Formen, Gegenständliches, Suggestion, Gefühlsleben und das Wichtigste: die gemeinsame Spontaneität. Anders als 1968, als die rebellierenden Studenten und Studentinnen im Zeichen der Ideologie der Neuen Linken, des Neo-Marxismus, den Aufstand probten, beschreiben die politischen Phrasen an den Wänden mancher italienischer Universität nur vage und unbestimmt die Ziele und Inhalte der Rebellion.

An einer Säule in Bologna steht mit roter Kreide geschrieben: *Seguima la tradizione revoluzionaria dei fratelli Marx, di Groucho, Chico, Harpo e Karl* – «Folgen wir der revolutionären Tradition der Gebrüder Marx, der von Groucho, Chico, Harpo und Karl». Dieser Spruch, einer unter Hunderten, ja Tausenden an der Wand vegetierender Inschriften reflektiert, indem er die Sprache Jerry Rubins verwendet, ein verbreitetes Bedürfnis, das im sozialen System Italiens vorherrscht, nämlich das ungestillte Bedürfnis nach Kommunikation.



192
«La Discussione», akkurate Wandzeichnung naturwissenschaftlicher Prägung von Demetrio Casile an einer Galerie, Via Belle Arti, Bologna 1979.

193
Anonyme Graffiti der «Stadtindianer», Via Belle Arti, Bologna 1977.

In einer Stadt voll fremder Zeichen: Aachen







194–199







Es begann mit nächtlings gesprühten Sprüchen, z.B.: *malt wirre Augen*, oder *Die schönste Schule ist das Bett*, oder *Traum ist Wirklichkeit*, oder *Befreit eure Homosexualität*, oder *Handschrift ist verräterisch*, oder *Angst tötet Fantasie*, . . .

Ich will auf die Wand bringen, was mir Lust und Angst macht und das Medium Wand benutzen als Rebellion gegen Unterdrückung, Zeichnen als Bewältigung einer beklemmenden Realität.

Die Bilder sind bunt, ihre Farben schreien

Bilder tauchen plötzlich auf, an verlotterten Mauern und hautkranken Fassaden, manche ganz groß und von weitem sichtbar, andere ganz klein, Winzlinge, in Augenhöhe gemalt, die auf einem einzigen Ziegel Platz haben

Mich fasziniert die Stadt, sie ist eine spektakuläre Fülle von Erlebbarem. Einsamkeit und Lebensfreude prallen aufeinander, Stadt ist Babylon, eine Mischung aus Orgie und Zuchtlosigkeit, ein Rumor verfallener Farben und Formen, übermalte Fäulnis

Ich male die Bilder für mich, ich gehe an den Bildern vorbei, und ich erlebe an den Mauern meine Zeichen in einer Stadt voller offizieller und fremder Zeichen. Meine Zeichen stören diese Ordnung.

Unsere Kunst mag keine Museen

Wandmalerei läßt sich nicht ins Museum transportieren, höchstens ihre Konserven in Form von Fotos, Filmen und Videos. Wandmalerei ist die uneingennützigste Form der Malerei, sie kann nicht zum Gegenstand persönlichen Nutzens verwendet werden, mit ihr kann man nicht handeln, nicht spekulieren, man kann sie nicht sammeln, und sie kann auch nicht zum Vorrecht einiger weniger versteckt werden: sie ist eben für jeden da.

Die Bilder sind hastig gemalt, kleine Skizzen werden vorher angefertigt, die ständige Angst beim Malen erwischt zu werden, entwickelt eine Spontaneität, die das Bild oft besser werden läßt als auf der Skizze.

Die Nacht in der Stadt, die gehört dir, es gibt keine Zensur, du nimmst dir einfach die Wand, die du willst.

Wandmalereien sind nicht käuflich, davon kann der Maler nicht leben, denn sie sind illegal und unterliegen nur der eigenen Zensur.

Mit Verdachtsparagraphen verfolgen und verhaften sie Leute, die sich mit Farbe und Pinsel wehren, z.B. gegen das mörderische System Knast.

Wände sind ein totales Medium, sie sind unzensierbar, sind für jeden sichtbar, und geben dem Betrachter Raum für jede Art von Reaktion bis hin zur Zerstörung und Übermalung.

Wandmalerei hat in diesem Land keine Tradition. Es gibt in den Städten eine «Kunst am Bau», die auch öffentlich gefördert wird. Es gibt auch große Illusionsmalereien, aber genau das will meine Malerei nicht. Sie will das Gegenteil von Illusion sein und ist daher auch für viele Menschen unbequem und wird zerstört.

Es gibt eine Wand in dieser auf Übermalung spezialisierten Stadt, auf der nach jeweiliger Übermalung fünf Bilder gemalt wurden. Eine solche Wand bekommt eine eigene Dynamik, sie wird immer wieder von Leuten benutzt werden, die mit Pinsel und Sprühdose etwas zu sagen haben. Manche Wände werden so regelrecht zu Kommunikationsorten, Sprüche werden ergänzt und neue kommen hinzu. Eine solche Wand beginnt zu sprechen. Die kann ruhig wieder übermalt werden. Irgendwann liest man wieder einen Spruch. Von solchen Wänden gibt es immer mehr.

PLAKATAKTIONEN

Jedem soll die Kunst zugänglich sein, jedem soll sie Erhebung und Freude gewähren; nicht nur denjenigen, die ihre Werke kaufen können oder Zeit haben, sie in Galerien aufzusuchen. Um diesen Zweck zu erreichen, muß die Kunst auf die Straße gehen und wie von ungefähr den Arbeitsweg der vielen Tausenden kreuzen.

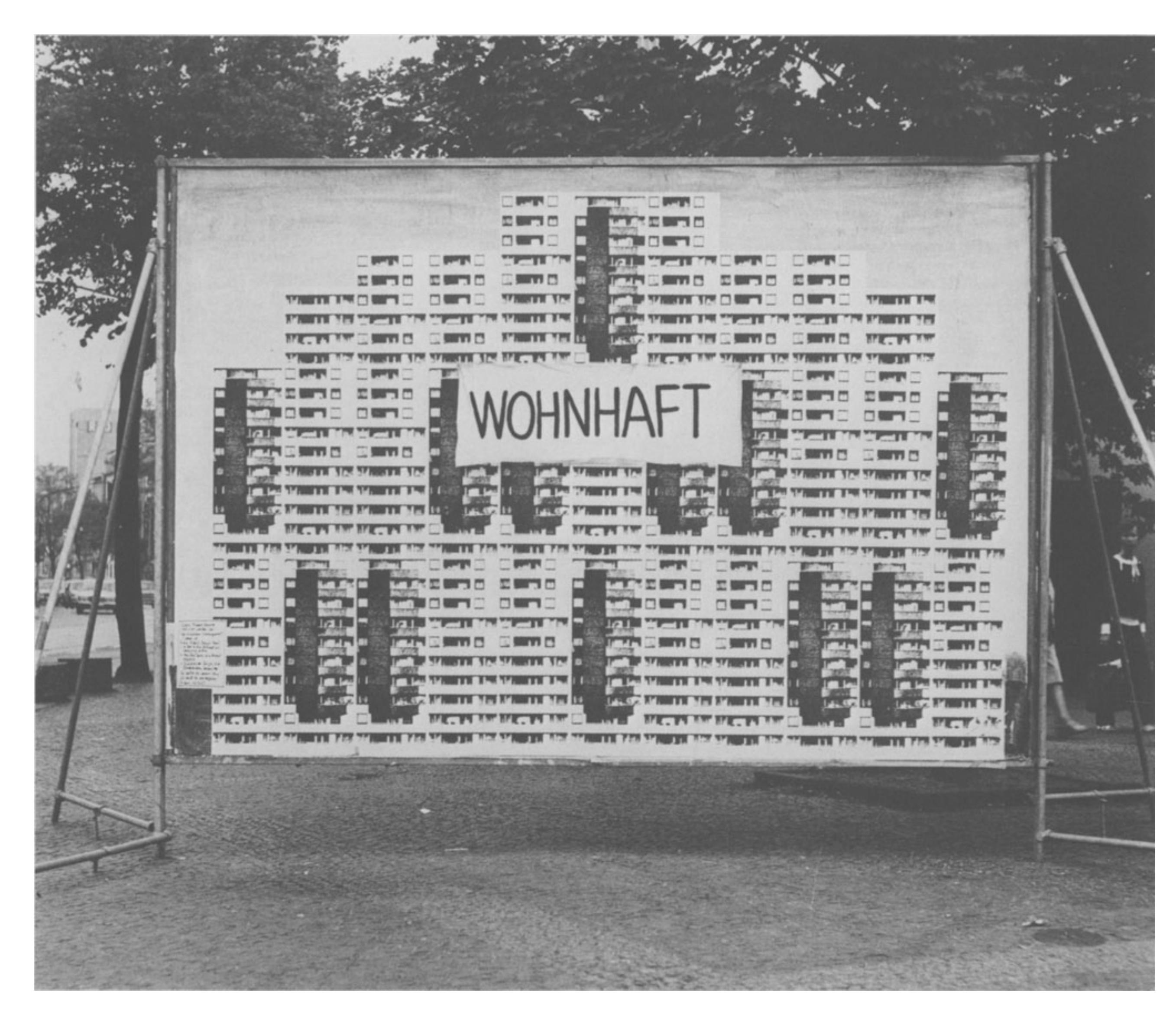
Maria Brinckmann im Katalog
der ersten deutschen Plakatausstellung
in Hamburg, 1896



200
Das ursprüngliche Mao-Plakat ist längst ‹vom Winde verweht›. Als Abdruck verblieb am Baumstamm die auf natürliche Weise (Regen) erfolgte Reproduktion vom Konterfei des Großen Vorsitzenden, Montreal.

Hans-Herrmann Meister

Denkanschläge von Manfred Spies



In den kleinen avantgardistischen Kunstgalerien in Düsseldorf und Umgebung wurden Anfang der 60er Jahre junge Künstler vorgestellt, deren Auseinandersetzung mit Licht und Bewegung, Rastern und Strukturen den Kunst- und Design-Studenten Manfred Spies begeisterte. Zehn Jahre später arbeiteten diese Protagonisten der Op-Art unbewegt von den politischen und gesellschaftlichen Veränderungen und unbeirrt von Fragen und Einwänden in immer noch der gleichen Weise weiter. Das irritierte den inzwischen als Künstler und Designer arbeitenden Spies ebenso, wie die dogmatische Distanzierung der inzwischen populär gewordenen «politischen» Künstler von jenen «bürgerlichen Ästheten». Die einen, denen elitäre Museumskunst im Dienste einer wohlhabenden Minderheit vorgeworfen wird, behaupten, Politik und Kunst schließe sich aus. Sie halten den von ihnen belächelten «Volkskünstlern», die mit Plakaten und Aktionen politisch verändernd wirken wollen, vor, die von ihnen gewollte «Kunst für alle» sei weder erstrebenswert noch realisierbar.

Für Manfred Spies, der für seine eigenen schöpferischen Aktivitäten grundsätzlich keine Inhalte und Visualisierungstechniken ausgespart wissen möchte, ergaben sich bei genauer Betrachtung der verschiedenen Gruppen merkwürdige, aber sicher durch Markt und Medien bedingte Gemeinsamkeiten: jeder ist auf seine Weise um Profilierung bemüht, das muß auf Kosten des anderen gehen; jeder hat klar umrissene Zielgruppen, über die hinaus er nicht wirksam werden kann (politische Plakate werden nicht von ihren Gegnern gekauft und

für die Linken ist die ZERO-Gruppe das Letzte); die einen präsentieren sich in Museen und Galerien, die anderen auf politischen und gewerkschaftlichen Veranstaltungen, d.h. die Kommunikation ist hier wie dort lokal beschränkt; trotz unterschiedlicher Positonen streben alle Kreativen und Künstler eine eindeutige Image-Profilierung an durch immer die gleichen Arbeitsmaterialien, Visualisierungsformen und Inhalte. Sie gehorchen in sehr ähnlicher Weise den Gesetzen des Marktes wie Persil und Coca-Cola. Gleichzeitig erheben die Akteure Ansprüche und liefern selbst Interpretationen, die mit der Wirklichkeit beim besten Willen nicht in Übereinstimmung zu bringen sind. «Viele Künstler geben vor, die Wahrheit zu suchen, in Wahrheit suchen sie aber eine Goldader» (Spies).

Diesen Mechanismus erkennend wandte sich Manfred Spies 1976 erstmals mit einem Pamphlet anläßlich des Internationalen Kunstmarktes in Düsseldorf an die Öffentlichkeit. Er schrieb unter anderem in seinen «Geboten für einen erfolgreichen Künstler»: «Die Idee des Künstlers muß variabel sein. Einmal Innovation und tausendfach Variation bedingt Einheitlichkeit des künstlerischen Erscheinungsbildes ... Als optimal ist anzusehen, wenn beim Betrachter die Identifikation von Künstler und Werk so erreicht wurde, daß bestimmte, das Werk beschreibende Begriffe wie Marken gleichzeitig mit dem Künstler assoziiert werden, z.B. Lenk=Schichtungen, Beuys=Fett und Filz, Uecker=Nagel, Luther=Spiegel, Antes=Kopffüßler usw. Konsumprodukte wechseln nicht ihr Signet, ihre Verpackung und ihre Werbeaussagen. Ebenso kann sich heute ein Künstler nur einen Markt schaffen und erhalten, wenn er seine ‹Marke› pflegt und profiliert.» (aus «Kunst kommt von Verkaufen» 1976).

Gleichzeitig plakatierte Manfred

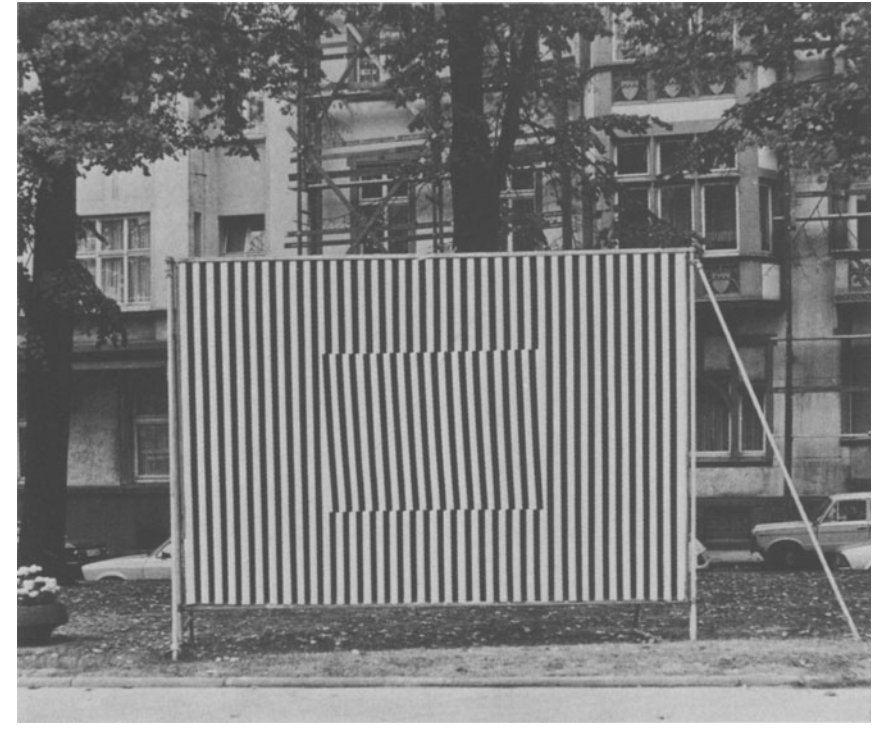


201
Manfred Spies' Kommentar zum sozialen Wohnungsbau.

202
Auseinandersetzung auf der Plakatwand – und in Dir!

203/204
Einerseits ätzende Äußerung als Plakatanschlag ... andererseits Experimentelles (Düsseldorf 1977).



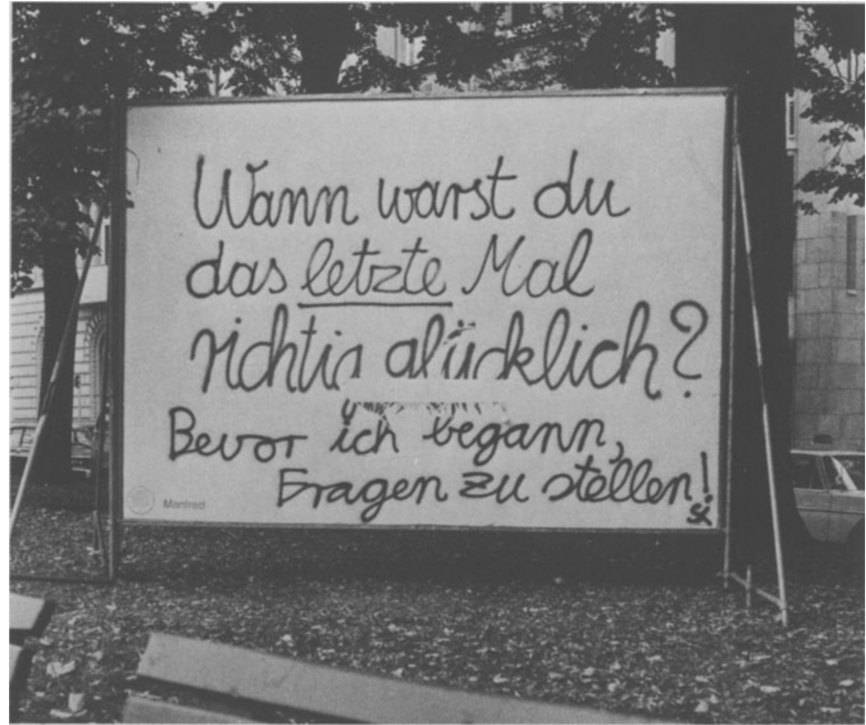


Spies erstmalig auf einer Großfläche an einer belebten Kreuzung in der Düsseldorfer City: KUNST KOMMT VON VERKAUFEN. Er hatte diese Fläche für ein Jahr gemietet (pro Tag DM 5,50), um sich dort in aller Öffentlichkeit «einzumischen». Frei von den Einschränkungen einer Museums-, Galerie- oder Parteitags-Lokalität mit ihrem speziellen Publikum konnte er hier allen Menschen seine Bilder und Texte präsentieren. Dabei war er sich allerdings immer über den richtigen Gebrauch dieses Mediums im Klaren: knappe visuelle und verbale Formulierungen, adäquaten Einsatz von Typografie, Vermeidung komplizierter Inhalte.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die unterschiedlichen Reaktionen auf die inzwischen über 300 großflächigen Realisierungen dieses kreativen, total undogmatischen, experimentierfreudigen und dabei scharf analysierenden Künstlers zu beschreiben. Einerseits hat er sich oft in ironischer bis ätzender Weise zu politischen und gesellschaftlichen Themen geäußert. Andererseits realisierte er rein ästhetische Experimente und Concept-Art an der gleichen Stelle. Damit irritierte er immer wieder mal Kritiker und Kollegen, mal politische Gruppierungen, die alle froh gewesen wären, ihn in eine der passenden Schubladen stecken zu können. In einem Interview wurde er einmal gefragt, ob er nicht zwischen allen Stühlen sitze. Spies antwortete: «Ich habe den Eindruck, ich stehe.»

Für Manfred Spies war neben seiner Atelier-Arbeit an Bildern, Objekten, Zeichnungen und Fotocollagen dieser in der Öffentlichkeit stattfindende Teil nicht von den Voraussetzungen zu trennen, die durch das Medium einerseits und durch die Rezeptionsfähigkeit des Publikums andererseits bestimmt wurden. Er hat, da er etwas bewirken wollte, den riskanten Versuch unternommen, sich für möglichst viele verständlich auszudrücken, ohne dabei seinen künstlerischen Anspruch aufzugeben und in die platte Einfachheit und Eindeutigkeit von Zeitungs-Headlines zu verfallen. Die Art der Realisierung der Ideen richtete sich nicht nur nach den Bedingungen des Mediums, sondern auch nach den finanziellen Möglichkeiten des Künstlers. So wurden z.B. alle typografischen Arbeiten aus schwarzem Papier ausgeschnitten und aufgeklebt. Das ist billig. Teure Druckverfahren wurden nie benutzt. Auch die Sprühdose wurde nicht wahllos und zur Profilierung eines Sprayer-Images eingesetzt. So wirkt die gesprühte Frage «Wann warst du das letzte Mal richtig glücklich?» menschlicher und grenzt sich typografisch von den Glücksversprechungen der Konsumgüterwerbung ab. Dieser bewußte Umgang mit gestalteter Schrift und ihrem unterschiedlichen Symbolwert wird besonders deutlich an Arbeiten, die dem Betrachter den Eindruck vermitteln, es habe eine Auseinandersetzung auf der Plakatwand





205
Bürokratie: Zündstoff für heftige Diskussionen unter Bürokraten.

206
Denkanschlag: «Wann warst du das letzte Mal richtig glücklich?» . . . und anonyme Antwort eines Passanten.

stattgefunden, hier würden unterschiedliche Meinungen ausgetragen.

Nachdem Manfred Spies auf einer einzelnen Plakatwand 1976 mehrere Monate seine «Denkanschläge» realisiert hatte, interessierte sich zunehmend die Presse, kamen häufig Rundfunk und Fernsehen. Inzwischen sind die Veröffentlichungen und Interviews nicht mehr zu zählen. In einem Dokumentations-Bildband, der bereits nach drei Jahren vergriffen war, erklärte Spies seine Absichten und wies auf die ununterbrochenen Eingriffe und Behinderungen hin, denen ein so unangepaßter Künstler durch die Bürokraten ständig ausgesetzt ist. Spies erklärte nicht nur in seinem Buch, sondern auch auf vielen Vortragsreisen die technischen Realisierungsmöglichkeiten für Arbeiten auf Großflächen, was zur Bildung vieler Gruppen führte, die inzwischen in der gleichen Weise eine Art Gegenöffentlichkeit versuchen.

Mit zunehmender Popularität wurde Manfred Spies auch von Stadtverwaltungen und Kulturpolitikern zur Teilnahme an Kulturwochen und Kongressen eingeladen. Doch der Gefahr, durch Belobigungen und offizielles Interesse seinen Arbeiten die ironische Spitze zu nehmen, die ursprüngliche Intention zu verfälschen und den Künstler abhängig zu machen, ist Spies immer begegnet. Im Gegenteil: wie ein Till Eulenspiegel hat er oft denen, die ihn eingeladen haben, den Spiegel vorgehalten. Eine Vorzensur seiner Ideen hat er nie zugelassen, was dazu führte, daß es oft nach der Zusammenarbeit im Stadtparlament heftige Diskussionen der politischen Bürokraten gab, die zwar in Sonntagsreden immer den «mündigen Bürger» fordern, ihn in der Realität aber dauernd behindern. Daher folgte solchen Auftritten von Spies meist kein zweiter am gleichen Ort.

In diesem Zusammenhang sieht Spies auch mit großer Skepsis die Umarmung ehemals radikaler Sprayer durch sich fortschrittlich gebende Politiker und Kulturbehörden. Poetische Figuren auf Betonwänden, als revolutionären Protest vom Züricher Sprayer und New Yorker Graffiti-Artisten realisiert, werden zur Farce, wenn sie heute von Parteifunktionären und Kunsthallen-Direktoren in Auftrag gegeben werden. «Das ist fast so», sagt Spies, «als wenn Fidel Castro als Sportschütze auf Tournee gehen würde.»

Anna Stüssi

Mémoire du futur: Anne Wilhelm

Als eine tägliche Herausforderung, als unerschöpflichen Schaffensanreiz erlebte Anne Wilhelm die Farben-, Form- und Zeichenwelt an den Wänden ihres New Yorker Quartiers. In der Lower East Side, wo Emigranten jeder Farbe, Punks und Hells Angels leben, beherrschen nicht die Weltformate der offiziellen Werbung das Straßenbild, nicht die makellosen Massenträume aus anonymen Machtzentren überziehen die Wände mit einer illusionären Haut, um desto zielsicherer zuzupacken und den Menschen an die Ware zu bringen. Hier kann jeder und überall Plakate kleben: Aufruf und Widerruf, Protest und Nonsense überlappen sich wild – lauter Momente in- und miteinander. Ein Spiel- und Schlachtfeld der heterogenen Gruppen, des anarchischen Einzelwillens. An den Wänden manifestiert sich die Bevölkerung nach Lust und Not, sei es nur im Wegreißen oder Zerkratzen. Denn jeder Eingriff führt zu einem neuen Bild. Längst Verblichenes und Überholtes kann an die Oberfläche kommen wie neugeboren. Spontane Collagen entstehen, schön wie Gemälde, wenn einer das Auge dafür hat und das Gewimmel im Ausschnitt zu begrenzen weiß.

Diese Mauern reden ununterbrochen vom Aufstand und der Hinfälligkeit der Wünsche, sind Schauplatz ständiger Veränderung und bewahren diese dennoch im Stillstand – sie könnten sich als Meditationsgegenstand eignen. Blick ins Geschiebe der Zeit – aber nicht im Sinne beschaulicher Vergänglichkeits-Betrachtung, sondern als Schauer von Schocks, die durch die Haut gehen und auch dort etwas zerfetzen: uns den Augenblick und seine Beseitigung einbläuen, die Schlag um Schlag überholte Gegenwart.

Wort- und Körperteile ineinander, ein aufgerissener Mund, ein stürzendes Haus, eine Umarmung und ein Finger am Abzug, Lenins Bart und Gorilla Art, Kafkas Augen, die Friedenstaube grüßt den feisten General, «Soviet Sex» ist eine Disco und der Communist Congress findet «at the Kitchen» statt, Herr und Frau Reagan unter einem Hanfblatt, das World Tribunal tagt und die Necropolitans tanzen. Wer hat schon einen Standpunkt? Die einstigen Linken sind es noch im Herzen, die Desillusion macht eine Demo oder einen Gag. Die Phantasie reißt sich





207
Lower East Side: Die Künstlerin Anne Wilhelm reißt alte Plakate ab oder nimmt ganze Stellwände mit zerfetzten Affichen von der Straße. Mit der vorgefunden Farben-, Formen- und Zeichenwelt komponiert sie neue Bilder.

208/209
Eine abgewitterte Affiche dient als Vorlage für das Décollage-Bild; echte Fetzen neben gemalten Fetzen, rücksichtslos Zerstückeltes neben durchsichtig Aquarelliertem. Mit Rasierklinge, Strappo-Verfahren, Entblößen der Rückseite, Ergänzungen mit Inschriften hilft Anne Wilhelm als Straßenarchäologin dem Zufall auf die Sprünge.

die stets neuen Fetzen vom Leib. Was morgen war, wird gestern sein . . . Dieser Lebens- und Todestanz an den Mauern hat Anne Wilhelm nicht losgelassen. Ein großes Wandbild ist aus dieser Obsession entstanden, dann zahlreiche kleinere Collagen. Dazu mußten unzählige Fetzen von den Wänden gesammelt werden, anschließend in der Badewanne gewässert, von Schmutz und Lehm befreit, gepreßt, geordnet nach Stil und Motiv . . .

Die Collagen zeigen einen erregenden Aufbruchszustand. Echte Fetzen neben gemalten Fetzen, rücksichtslos Zerstückeltes neben durchsichtig aquarellierten Lücken. Zwischen hartem Schwarzweiß unbestimmte Grauzonen, dann und wann ein Durchblick auf eine Lache Himmelblau, auf ein ortloses Rosa. Das Weggerissene nimmt selber Form an, kann zwischen den verkeilten Partikeln wie ein Vogel auffliegen.

So wie beim Spazieren den Wänden entlang der Zeichen-Wald einen plötzlich mit einem flüchtigen Sinn narren kann, so lauert auch in den Collagen verkappt und spielerisch ein assoziatives Thema. Die Signale haften – anders als bei plakativen Kommunikationsmitteln – nicht auf festem Meinungs-Grund, sondern weisen durch den geborstenen Raum in eine offene Dimension, die das Widersprüchlichste gleichgültig miteinander gelten läßt. Vor New Yorks Wänden und vor Anne Wilhelms Bildern wird der Betrachter zum Archäologen, dem die Zeit buchstäblich vergeht: «mémoire du futur».

APOKALYPSE OF THE NECROPOLITANS

OUTAGE WORMS LIFE AT 10 TH AVE B WHEN HELL FREEZES OVER
THEY SAY GET BACK WE SAY FIGHT BACK A LITTLE NIGHTMARE IN THE
FALLOUT SHELTER NONVIOLENCE TRAINING REQUIRED JUNE 14, 1982
PULSAMA AT THE PEPPERMINT LOUNGE AND LAST ROUND OF THE RADIANT
BOYS ON BLUE MONDAY HONK RUBY ZEBRA REQUIEM ELECTROCUTED
INCOGNITO BY COPERNICUS AT THE OPEN SCREEN FESTIVAL I LOVE RED
SPOT EXCUSE ME SIR ORGANIZED LABOR FOR DESTROYED ERECTIONS BY THE
BLUE IGNITE VOLTAIC KAZIMIR PASSION ON THE BOTTOM BELOW 14 STREET
MORE PAINT THE FUTURE IS HERE COLD TIRED AND HUNGRY NOMI
NATION AT THE COMMUNIST CONGRESS AT THE KITCHEN ON BILLS TERRITORY
CERTIFIED MUFF DIVER IN A VOID MOON THE LIGHT AHAED AS VIAL
OF LIFE GOLDEN GIRL AGAIN AND AGAIN SOVIET SEX DEMENTIA PRECOX
ADRENALIN LIVE SKULL ANTIDOTE LION DOPE SAVE OUT BENEFICE OF THE
TRAGEDY OF SALOME GIZMO LIVES AGAIN IN THE WIND AT NIGHT ELVIS LOOK-A-LIKE
CONVERT MILITARY APPARATUS TO PRODUCTIVE CIVILIAN USE IT WAS A DREAM
I KNOW WHY THE CAGED BIRD SINGS
GODOT IS DEAD

Text aus Wörtern und Sprüchen,
zusammengelesen an den Mauern
der Lower East Side
und zum Spaß aneinandergereiht –
«une balade dans la logosphère»,
ein Spaziergang durch das Wort-All.
Anne Wilhelm





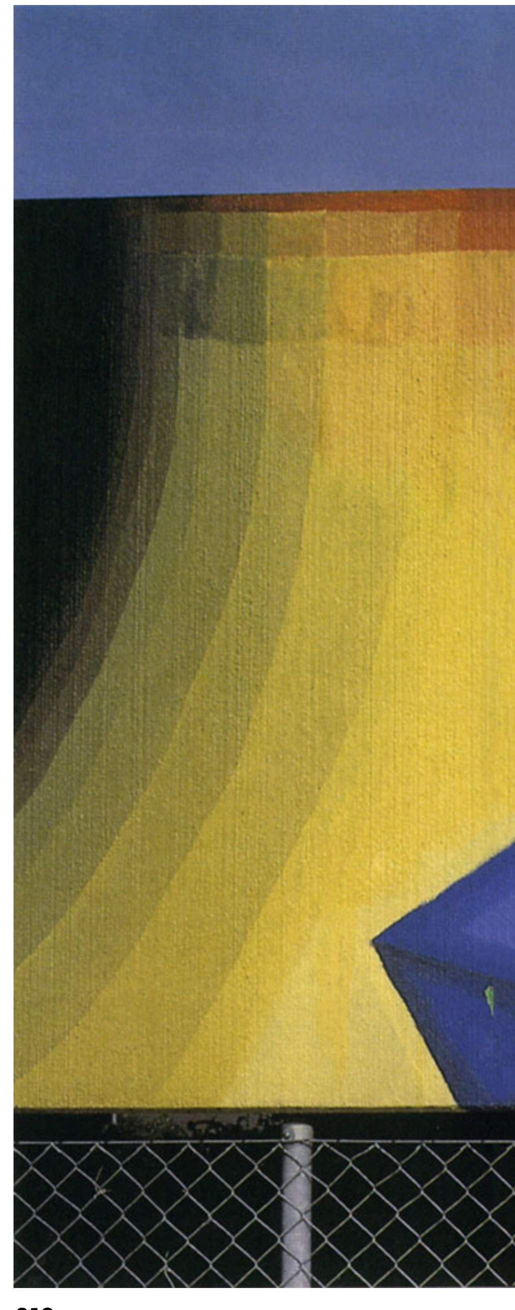
210/211
Spuren und Zeichen an Plakatwänden im New Yorker Stadtteil Lower East Side: eine Türe, eine Fassade, ja eine ganze Stadt wird zur Beschriftungsfläche. – Was morgen war, wird gestern sein . . . Dieser Lebens- und Todestanz an den Mauern New Yorks hat Anne Wilhelm nicht losgelassen.

Gedächtnis der Zukunft

Die jahrtausendalte Idee, daß das Ganze der Welt im unendlich Kleinen enthalten ist (alles ist eins, der Teil ist das Ganze), hat für mich in New York besonders eindringlich Gestalt angenommen. Die mit Plakaten dicht bedeckten Wände in der Lower East Side verändern ihr Gesicht mit jedem Tag, werden ständig überklebt, mit Messer oder Farbe umgestaltet, zerkratzt, zerfetzt, übermalt, besprayt – ein unmittelbarer Ausdruck der überbordenden, explosiven und dennoch einförmigen Stadt, wo die Phantasie die Flucht ergreift, für einen Augenblick dabei innehält und zugleich ewig ist. Jedes Element stellt für sich selbst ein Stück autonomes Leben dar, das befrachtet mit Sinn, zeichenhaft in seiner Erscheinung *und* seiner Bedeutung ist. Jedes Fragment wird so zum Symbol, das heißt, es ist Gedächtnis-Träger und Bindeglied zwischen den ständig auseinandergerissenen und trotzdem zusammengehörenden Partikeln.

Anne Wilhelm

WANDMALEREI IN DER SCHULE: ZWEI BEISPIELE



212
Zeichen gegen das Grau.



Thomas Giese

Aus Fremden Nachbarn machen!

Dreiundzwanzig ausländische und deutsche Jugendliche malten das 20 m hohe Wandbild zusammen mit vier Künstlern der Wandmalgruppe Düsseldorf und einem Lehrer im Stadtteil Oberbilk, wo viele Ausländer wohnen. Finanziert wurde das Projekt von der Arbeiterwohlfahrt und dem Bundesministerium für Arbeit und Sozialordnung.

Beteiligt waren vor allem ausländische Jugendliche, die ein Berufsvorbereitungsjahr bei der Arbeiterwohlfahrt (MBSE = Maßnahmen zur beruflichen und sozialen Eingliederung) ableisten, und da sie erst vor kurzem in die BRD gekommen sind, im Bereich Ausbildung und Beruf besonders benachteiligt werden. Die Zusammenarbeit mit deutschen Jugendlichen war leider nur teilweise möglich, u. a. weil sie als Schüler bzw. Auszubildende an den Arbeitstreff-Terminen oft verhindert waren.

Das Wandmalprojekt war für die Jugendlichen der MBSE die Möglichkeit, am Ende ihrer Schulzeit in einem Projekt die erlernten Fähigkeiten anzuwenden, das über ihre berufsbezogenen Interessen hinausreichende soziale Zielsetzungen hat: in zweienhalb Monaten intensiver Zusammenarbeit wurde ein Bild erarbeitet, das der zunehmenden Ausländerfeindlichkeit entgegenwir-







213
23 ausländische und deutsche Jugendliche malten 1982 aus ihrer Sicht das Leben im Stadtteil Oberbilk. Das Wandbild entstand mit Unterstützung der Wandmalgruppe Düsseldorf auf dem Haus der Arbeiterwohlfahrt in der Oberbilker Allee 287.

214
Eingangs wird das Projekt der Wandbemalung in der Gruppe besprochen, bald darauf entstehen verschiedene Entwürfe (wie z. B. die hier abgebildeten); danach nimmt das ausgewählte Bildmotiv konkrete Formen an.

215
Für das Übertragen auf die Wand wird die im Maßstab 1:10 gezeichnete Vorlage in Quadrate unterteilt.

ken soll; als Anstoß für Passanten und Nachbarn, über die eigene Beziehung zu den ausländischen Mitbürgern nachzudenken.

Der Arbeitstitel lautete «Zusammenleben von Ausländern und Deutschen im Stadtteil».

Erstes Treffen: Die Jugendlichen diskutieren verschiedene Aspekte des Themas wie Ausbildung, Arbeitslosigkeit, Wohnen, Freizeit und Ausländerfeindlichkeit. Die genannten Probleme sind zum Teil auch die Probleme der deutschen Jugendlichen, wobei die ausländischen in noch stärkerem Maße davon betroffen sind und für sie zusätzlich die Abhängigkeit von Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis besteht; so sind die ausländischen Jugendlichen stark verunsichert, ob sie hierbleiben, selber ins Heimatland zurückgehen oder zurückgeschickt werden.

Die Arbeit an den Entwürfen: Die Diskussionsergebnisse des ersten Treffens über ihr Zusammenleben in der BRD setzen die Jugendlichen in Bleistiftskizzen um. Da handwerkliche Schwierigkeiten beim Zeichnen bestehen, wird vom vierten Treffen an in der Fotomontagetechnik (Fotokopien aus Bildbänden) weitergearbeitet. Mehrere Entwürfe entstehen, aus denen die eindrucksvollsten Bildelemente zu den einzelnen Themen herausgesucht und zu einem Gesamtentwurf zusammengefügt werden.

Bemalung der Wand: Eine Zeichnung im Maßstab 1 : 10 wird angefertigt und in 10 × 10 cm Quadraten eingeteilt, die der an der Wand aufgezeichneten 1 × 1 m Rasterung entsprechen. So kann Detail für Detail übertragen werden. Die Ausführung dauerte ungefähr zwei Wochen, wobei einige Jugendliche trotz der anstrengenden Arbeit auf dem Gerüst auch in ihrer Freizeit weiter daran arbeiteten.

Das Wandbild: In dem Bild wird die Frage nach den eigentlichen Ursachen von Arbeitslosigkeit und Wohnungsnot gestellt und der Diskriminierung ein solidarisches Zusammenleben entgegengesetzt.

Gezeigt wird, wie Fließbandarbeiterinnen durch Maschinen ersetzt werden, vernachlässigte Häuser statt instandgesetzt vom Abbruch bedroht werden und damit billiger Wohnraum zerstört wird; dazwischen steht drohend für die ausländischen Mitbürger die beschränkte Aufenthaltserlaubnis.

Zum unteren Teil hin wird eine Mauer – Symbol für die Vorurteile – durchbrochen und dem Mißtrauen und der Isolation ein Miteinanderleben und gemeinsames Handeln gegenübergestellt. Diese Szene spielt in einem Park, der einer der wenigen Treffpunkte der Jugendlichen im Stadtteil ist und auch sehr viel von deutschen und ausländischen Familien genutzt wird. Der Mauerdurchbruch ist auch eine satirische Anspielung auf die für die Bundesgartenschau '86 geplante Umzäunung des Parkes.



216
Die Ausführung dauerte ungefähr zwei Wochen, wobei einige Jugendliche trotz der anstrengenden Arbeit auf dem Gerüst auch in ihrer Freizeit weiter an dem Bild arbeiteten.

Daniel Weberhofer

Zeichen gegen das Grau

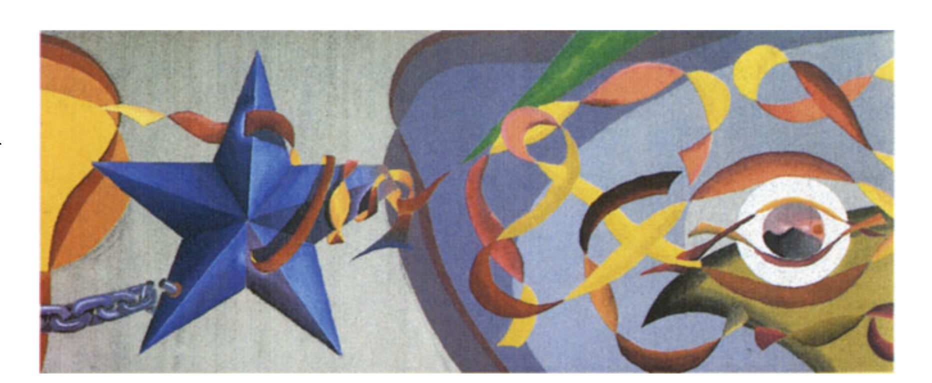
Anfangs zierte ein gesprayter Spruch: *Ihr wärdet froh si das ihr wenn oiri banke brännt händ in frede bi ois läbe chönd** die achtzig Meter lange Parkdeckbrüstung des Veloständers der Kantonschule Baden, bis er dann unseren Ideen weichen mußte. Im Mai 1983 setzten während einer Woche elf Schüler aus unserer 3. Klasse des naturwissenschaftlichen Typus C die Ideen einer langen Planungsphase an den grauen Betonwänden farblich um.

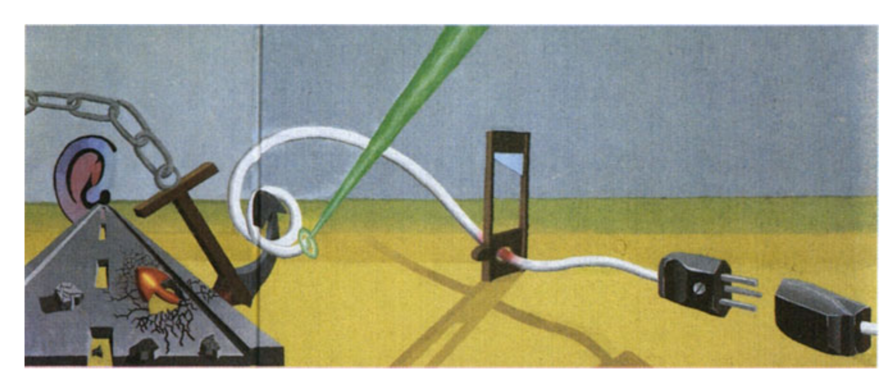
Vorskizziert wurden die vielen Elemente schon lange vorher von sechs Mitschülern unserer Klasse, welche individuell unter dem Thema «Zeichensprache» verschiedene Bildelemente entwickelten. Das Zusammenfügen der vielen Zeichenkomplexe zu einem Bildrätsel war ein schwieriges Unterfangen.

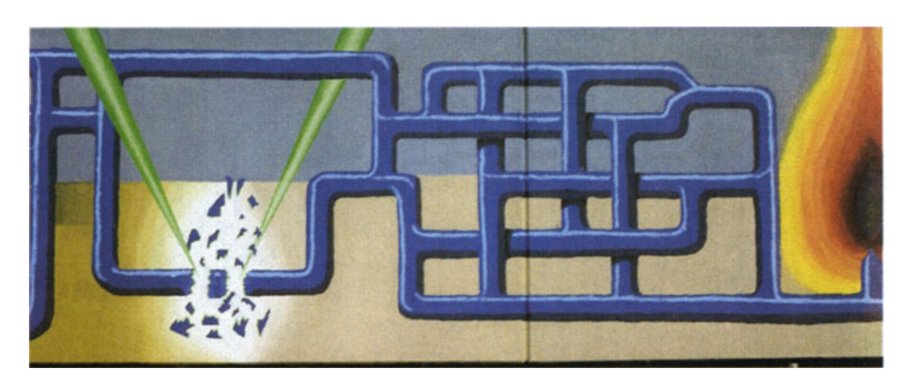
Die in diesem Stadium immer noch aus Bleistiftskizzen bestehenden Entwürfe wurden auf Diafilm aufgenommen, nachts auf den Beton projeziert und nachgezeichnet. Von pflichtbewußten Bürgern alarmiert, kam dann auch prompt die Polizei, um für Recht und Ordnung zu sorgen.

Die veränderbaren Zeichen richten sich an eine Schule, die während drei Jahren unser Leben mit ihren grauen Betonwänden und dem Stundenplanraster beeinflußt hat. Am Beton macht sich unser Unbehagen über die Umwelt fest. Uneingelöste Versprechen auf ein menschenwürdiges Dasein erstarrten aus dem grauen Brei in Wohn-, Arbeits- und Lernmaschinen. Der Mythos Beton symbolisiert Menschenwerk, das den Menschen selber beherrscht.

Es ist unsere Absicht, die Ideen unserer Bilder nicht auf die Schule fixieren zu lassen. Auch wenn diese oft Ausgangspunkt unserer Einfälle war, so besteht doch unser Denken, Fühlen und Leben nicht nur aus Schule. Wir wollen nicht durch Übermalen des tristen Betons eine farbige Fassade vortäuschen, sondern durch *Bemalen* der unzerstörbaren Fläche unsere Spuren und Zeichen an der Zivilisation hinterlassen.









217–220
Farbenprächtige Bemalung einer Parkdeckbrüstung an der Kantonsschule in Baden, um ein Zeichen gegen die Zubetonierung unserer Umwelt zu setzen. Arbeit einer Klasse von Mittelschülern, namentlich von Pasci, Lulu, This, Reto, Sabi, Lüschi, Schmudiel, René, Röbi, Matches, Kai, Salami, Stewi, Orun und Mü. Zeichenlehrer und Mentor: Manuel Pörtner.

* Ihr werdet froh sein, daß Ihr in Frieden bei uns leben könnt, wenn Eure Banken gebrannt haben.

ANMERKUNGEN

[1] Walter Grasskamp, *Wilde Bilder. Graffiti und Wandbilder; Handschrift ist verräterisch; Stichworte zu einer Ästhetik der Graffiti,* in: Kunstforum International, Bd. 50 (1982).

[2] Jörg R. Mettke, in: Der Spiegel (4. 1. 1982), S. 42.

[3] Jürg Bopp, in: Kursbuch (Nr. 65), Berlin 1981, S. 164.

[4] Der Beitrag «Die Mauer als erogene Zone» von Michel Thévoz ist entnommen aus: Marie-Claude Morand und Gianni Schneider, *Lôzane Graffiti*, editions Kesselring (Lausanne 1984). Die Übersetzung aus dem Französischen besorgte Thomas Breymann.

[5] Schon unter den Römern gab es Bürger, die die Graffiti an den Stadtmauern als einen untragbaren Auswuchs der Gesellschaft empfanden. Sie dokumentierten dies mit Aufschriften wie der folgenden: «ad miror, paries, te non cedisse ruinis, qui tot scriptorum taedia sustineas» – «ein Wunder ist es, oh Mauer, daß du nicht eingefallen bist, da du soviel ekelhaftes Gekritzel ertragen mußt.»

[6] Zitiert nach Horst Schmidt-Brümmer, *Wandmalerei. Zwischen Reklamekunst, Phantasie und Protest,* Köln 1982, S. 11.

[7] Das Ⓐ steht nur einigen für Anarchie, sonst eher für Anderes – «Wir wollen Alles – aber subito!»; Ⓐ wie «Abschaum, Asozial, Arbeitslos, Ananasmarmelade, AKW, Autonomie» – las der Herausgeber dieses Buches einmal auf einer Lederjacke. – Oder Ⓐ wie «Angst, Amöbe, Antifaschismus, Aggression, Attentat, Amok, A-Bombe, Apokalypse» usw . . .

[8] *Die Synthese,* Monatszeitschrift für Kultur, Wissenschaft und Politik, Nummer Januar/Februar '84, glaubt diesen Slogan bei Carl Sandburg, *The People, Yes,* New York 1936, nachweisen zu können. Carl Sandburg (1878–1967) war Sohn eines eingewanderten schwedischen Eisenbahnarbeiters und galt als amerikanischer Nationaldichter in der Nachfolge Walt Whitmans, dessen Glaube an das Volk er teilte. 1949 stand er in bezug auf die Vergabe des Nobelpreises für Literatur im Gespräch. Der Preis wurde nicht vergeben, da die Schwedische Akademie sich zwischen den vorgeschlagenen Kandidaten nicht entscheiden konnte. Im vorgenannten Gedichtband findet sich ein Dialog zwischen einem Mädchen und einem Soldaten, worauf sich die Zeitschrift bezieht. Nachstehend der englische Original-Wortlaut:
«The little girl saw her first troop parade and asked, ‹What are those?›
‹Soldiers.›
‹What are soldiers?›
‹They are for war. They fight and each tries to kill as many of the other side as he can.›
The girl held still and studied.
‹Do you know . . . I know something?›
‹Yes, what is it you know?›
‹Sometime they'll give a war and nobody will come.›»
Der letzte und ausschlaggebende Satz könnte in etwa so übersetzt werden: «Irgendwann wird man einen Krieg auslösen und niemand wird kommen.» Ist der Beweis erbracht, daß Carl Sandburg Urheber des fraglichen Graffito ist?

[9] Zitiert nach Delf Schmidt, *Eine schwere Genitivmetapher sitzt im Caféhaus,* in: Literatur Konkret 1983/84, S. 53 ff.

[10] Vgl. Dörte von Westernhagen, *Werbung oder Hilfe?,* in: Die Zeit vom 14. 10. 83.

[11] Vgl. Bernhard Schneidewind, *Wer hier lacht, macht Verdacht, daß er aus Gründen lacht,* in: Tages Anzeiger Magazin Nr. 39 vom 17. 9. 83.

[12] Empfehlenswert ist im Zusammenhang mit der 81er Revolte die Lektüre des *Kursbuch* (Nr. 65), Berlin 1981.

[13] Zitiert nach Jürg Bopp, *Trauer-Power,* in: Kursbuch (Nr. 65), Berlin 1981, S. 155.

[14] Vgl. zum Beispiel Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français,* Bd. 2, Paris 1959.

[15] Vgl. Colin Ward (ed.), *Vandalism,* London 1973, S. 27–29 und S. 220, und Dario Gamboni, *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique,* Lausanne 1983, S. 57–61 und S. 112–113.

[16] Unter anderem ist die positive Aufnahme von Harald Naegeli in Deutschland zu erwähnen und die kürzliche Initiative der Stadtverwaltung in Genf, zitiert in *Lôzane Graffiti. Entre l'acte culturel et le défi à l'ordre social,* Lausanne 1984.

[17] siehe *Lôzane Graffiti,* a. a. O., S. 304.

[18] Pierre Bourdien spricht von jener «distinction». Vgl. *La distinction. Critique sociale du jugement,* Paris 1979 (vgl. auch Anm. 49).

[19] Der vorliegende Beitrag von D. Gamboni wurde von René Gamper aus dem Französischen übersetzt

[20] Am 10. April 1984 hat das Justizministerium in Schleswig-Holstein in letzter Instanz ein Auslieferungsbegehren der Zürcher Staatsanwaltschaft gutgeheißen. Am 24. April dieses Jahres erfolgte beim Grenzposten Lörrach-Stetten die Übergabe von Harald Naegeli alias Sprayer von Zürich an die Schweizer Justiz zur Verbüßung einer neunmonatigen Gefängnisstrafe.

[21] Der hier abgedruckte Beitrag Fritz Billeters ist ein Auszug aus der im Tages-Anzeiger-Magazin Nr. 1 (7. 1. 1984) erschienenen Geschichte «Als der ‹Sprayer von Zürich› noch Harald Naegeli hieß»; mit freundlicher Genehmigung des Autors.
[22] Aus «Brückenbauer», September 1983, Nr. 38, mit freundlicher Genehmigung. Redaktionelle Bearbeitung: Henri R. Pauker.
[23] Der abgedruckte Beitrag von Jürg Laederach erschien am 15. 5. 1984 in der Basler Zeitung; mit freundlicher Genehmigung des Autors.
[24] «Glatt für alli» ist ein typischer Werbespruch der Schweizer Szene; er transportiert mundartlichen Doppelsinn: Glatt ist der Name eines großen Einkaufszentrums; gleichzeitig wird das Wort aber auch umgangssprachlich im Sinne von «erfreulich», «besonders gelungen», «lustig», «super», eben «einfach Spitze» ... verwendet.
[25] Aus: «domus», Dezember 1983, mit freundlicher Genehmigung (Übersetzung: Wolkenkratzer Art Journal).
[26] Zitiert nach Hans Voges, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 11 (1984), S. 9.
[27] Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Anna Friebe Galerie, Köln.
[28] Kunstforum International, Bd. 50 (1982), S. 58.
[29] ebenda, S. 61.
[30] Daniel Bell, *Die Zukunft der westlichen Welt,* Frankfurt 1979, S. 123f.
[31] Kontakt: Wandmalgruppe Düsseldorf, Fürstenwall 210, D-4000 Düsseldorf.
[32] Vgl. Volker Barthelmeh, *Wandbilder USA/ Westeuropa,* 1982.
[33] Vgl. Jean Baudrillard, *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen,* Berlin 1978, S. 31.
[34] Vgl. Georg Gerster, *Die Architekturphantasien des Richard Haas,* in: Neue Zürcher Zeitung vom 20. 3. 1982.
[35] C. Ray Smith, *Muralist Richard Haas Paints the Town,* in: Village Voice, New York vom 7. 6. 1976.
[36] Zitiert nach Horst Schmidt-Brümmer, *Wandmalerei. Zwischen Reklamekunst, Phantasie und Protest,* Köln 1982, S. 52.
[37] Horst Schmidt-Brümmer, a.a.O., S. 120.
[38] Jean Baudrillard, a.a.O., S. 36.
[39] Quelle: Der Spiegel, Nr. 33/1983, S. 110.
[40] Aus: Terry Schoonhoven: *Magier mit Pinsel und Farbtopf. Die Malergruppe «Los Angeles Fine Arts Squad»,* in: Breindel, Priscilla und Matthew, u. a., «Richtig reisen»: Los Angeles, Köln 1981, S. 235.
[41] Siehe Horst Schmidt-Brümmer, a. a. O., S. 51ff.
[42] Vgl. dazu Jürg Federspiel, *Malerei auf Fassaden, Garagen und Zäunen,* in: Neue Zürcher Zeitung vom 14. 10. 73 und Georg Gester, *Erdbeben mit Voranmeldung,* in: Neue Zürcher Zeitung vom 26. 8. 73.
[43] Zitiert nach Richard Hiepe: *Die Kunst der neuen Klassen,* München/Gütersloh/Wien 1973, S. 60.
[44] Horst Schmidt-Brümmer: *Wandmalerei. Zwischen Reklamekunst, Phantasie und Protest,* Köln 1982. Dieses Buch behandelt das Amerika der 30er Jahre und die in diesem Zusammenhang erschienenen New Deal-Bilder ausführlich. Dort liest man in einer Fußnote dazu: «Infolge der beschäftigungspolitischen Maßnahmen der Roosevelt-Administration wurde nicht nur gemalt, sondern es wurden Häuser gebaut, Bäume gepflanzt, Bergpfade und Highways angelegt und Bewässerungsgräben gezogen. Die Kunstförderung umfaßte auch neue Initiativen für das Kunsthandwerk, für Theater-, Literatur- und Musikgruppen, Filmemacher und Fotografen.»
[45] Zitiert nach Walter Grasskamp, *Wilde Bilder. Graffiti und Wandbilder* in: Kunstforum International, Bd. 50 (1982), S. 86.
[46] Der Beitrag von Enrique Ceppi wurde von Lala Felix aus dem Spanischen übersetzt.
[47] Carlos H. Leon, *El muralismo chileno. Comunicación y arte populares,* in: Araucaria de Chile, Nr. 24 (1983), S. 109ff.
[48] Der Beitrag von Patricio Cleary wurde von Sigrun Paas aus dem Spanischen übersetzt.
[49] Vgl. Pierre Bourdien, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft,* Frankfurt 1984;
und: Daniel Bell, *Die Zukunft der westlichen Welt. Kultur und Technologie im Widerstreit,* Frankfurt 1979, S. 151.
[50] Vgl. Mona Winter, *Künstliche Anwesenheit,* in: Kursbuch (Nr. 65), Berlin 1981, S. 131ff.

QUELLENANGABEN DER ZITATE

Walter Grasskamp (Vorwort)
Walter Grasskamp, *Wilde Bilder. Graffiti und Wandbilder. Handschrift ist verräterisch. Stichworte zu einer Ästhetik der Graffiti,* in: Kunstforum International, Bd. 50 (1982).
Jean Baudrillard (Die Mauer als erogene Zone)
Jean Baudrillard, *Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen,* Berlin 1978, S. 100/101.
Joachim Schmid (Stichworte zu einer Ästhetik der Graffiti)
Joachim Schmid, *Graffiti: Das Medium derjenigen, die dagegen sind,* in: Kunst + Unterricht, Sonderheft 1981: Ästhetische Praxis – Politische Praxis, S. 98.
Klaus Hartung (Auf einen zweiten Blick: Die Mauer)
Klaus Hartung, *Ein etwas längerer Blick auf die Mauer,* in: Freibeuter, Nr. 8 (1981), S. 84.
Andy Warhol (Black Graffiti)
Andy Warhol, *Andy's Crowd,* in: GEO Special: New York, Nr. 1/1981, S. 152.
Pablo Neruda (Bilder für das Volk von Chile)
Pablo Neruda, aus: *Die Trauben und der Wind,* 1954.
Maria Brinckmann (Plakataktionen)
Der Text ist entnommen aus: Friedrich Pfäfflin, *Poesie und Manifeste – Grieshabers Welt der Plakate,* in: Monografie über Hap Grieshaber: Die Plakate 1934–1979, Stuttgart 1979, S. 8.

DIE AUTOREN

Paolo Bianchi, 1960 geboren, absolvierte die Handelsschule und ist als Bankangestellter in Zürich tätig. 1981 lebte er anläßlich eines Studienaufenthaltes an der Columbia University in New York.

Fritz Billeter, Dr., 1929 geboren, seit 1970 Kulturredakteur beim Tages Anzeiger, Zürich (Kunstkritik). Hauptveröffentlichungen: Monografien über Hans Falk, Silvio Mattioli und Otto Müller sowie «Outside» (zusammen mit Michel Thévoz und Heini Widmer).

Enrique Ceppi, 1944 in Santiago de Chile geboren, studierte politische Ökonomie in Chile und arbeitete bis 1973 als Journalist in Santiago; lebt heute in Genf.

Patricio Cleary, Dr., arbeitet als Universitätsprofessor und Dozent an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität Frankfurt und an der sozial-pädagogischen Abteilung der Fachhochschule Frankfurt; Erziehungsreferent der Zeitschrift «Araucaria de Chile».

Pablo Diener, 1952 in Santiago de Chile geboren, Kunsthistoriker (Lizenziatsarbeit über mexikanische Wandmalerei). Freier Mitarbeiter der Kunstzeitschrift «DU», lebt in Madrid.

Robert Elms, lebt in London und arbeitet als freier Publizist.

Hans Uli von Erlach, 1948 geboren, arbeitete zunächst in der Werbung, dann während fünf Jahren verantwortlich für die kulturellen Veranstaltungen der Migros in Zürich. Seit 1982 als freier Journalist für verschiedene Schweizer Zeitungen und Zeitschriften tätig.

Peter Frey, Dr., 1923 geboren, Redakteur am Tages Anzeiger Magazin, der Wochenendbeilage des Tages Anzeigers (Zürich).

Dario Gamboni, Dr., 1954 geboren, Kunsthistoriker an der Universität Lausanne. Forschung zur französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Auseinandersetzung mit Zerstörung und Vandalismus in der Kunst.

Thomas Giese, 1957 geboren, studierte an der Kunstakademie in Düsseldorf; arbeitet seit 1978 in der Wandmalgruppe Düsseldorf, in der zehn Künstler, Kunsterzieher, Grafik-Designer und Studenten anderer Fachrichtungen zusammenarbeiten.

Walter Grasskamp, Dr., 1950 geboren, z. Zt. Gastprofessor an der Gesamthochschule in Kassel.

Hellmut G. Haasis, 1942 geboren, Schriftsteller, Clown und Kabarettist, Sardinien-Liebhaber seit 1975. Bücher zur deutschen Emanzipationsgeschichte, Rundfunkfeatures über Sardinien und Norditalien.

Klaus Hartung, 1940 geboren, lebte bis 1955 in der DDR. Studium in Bonn und Berlin. Längerer Aufenthalt in Italien, dreijährige Arbeit in der Psychiatrischen Klinik unter Basaglia. Heute Redakteur bei der «taz».

Heinz Hebeisen, lebt in Madrid und arbeitet als Fotojournalist.

Franz Hohler, 1943 geboren, Kabarettist und Schriftsteller in Zürich.

Klaus Honnef, Dr., Leiter der Abteilung Wechselausstellungen beim Rheinischen Landesmuseum in Bonn und Kurator der fotografischen Sammlung; Professor für Theorie der Fotografie an der Universität/Gesamthochschule Kassel. Zahlreiche Buchveröffentlichungen zum Thema zeitgenössische Kunst und zum Thema Fotografie.

Werner Jehle, 1940 geboren, Lehrer für Kunstgeschichte und Visuelle Kommunikation an der Basler Kunstgewerbeschule. Regelmäßige publizistische Tätigkeit für Tages- und Fachzeitschriften; Ausstellungsgestalter.

Jürg Laederach, 1945 geboren, lebt als freier Schriftsteller in Basel.

Alexa und Bruno Margadant-Lindner, Lehrerin und Publizist in St. Gallen. Veröffentlichungen von B. Margadant zur Plakatgeschichte, zuletzt: «Das Schweizer Plakat 1900–1983».

Hans-Herrmann Meister, freier Journalist, arbeitet für verschiedene Tageszeitungen, Stadtmagazine sowie für den WDR.

Roger Nydegger, 1957 geboren, Schauspieler. Lebte die letzten eineinhalb Jahre im Haus Lavaterstr. 9 in Zürich, war am Fassadenprojekt mitbeteiligt.

Sigrun Paas, Dr., 1944 geboren, Kunsthistorikerin; häufige Reisen in Lateinamerika (so u. a. 1973–1974 in Chile). Intensive Beschäftigung mit lateinamerikanischer Kultur, insbesondere zeitgenössischer Kunst; diesbezügliche Publikationen.

Horst Schmidt-Brümmer, Dr., 1940 geboren, zunächst als Dozent für deutsche Literatur an der Universität von Kalifornien in Los Angeles; arbeitet seit 1971 als freier Autor und Verlagslektor in Köln. Verschiedene Publikationen zum Thema Wandmalerei.

Felix Schregenberger, 1958 geboren, Künstler und freischaffender Fotograf. Lebte die letzten eineinhalb Jahre im Haus Lavaterstr. 9 in Zürich, war am Fassadenprojekt mitbeteiligt.

Anna Stüssi, Dr., 1946 geboren, Verlagsmitarbeiterin und freie Journalistin in Bern.

Michel Thévoz, Dr., 1936 geboren, Konservator am Lausanner Kunstmuseum. Gegenwärtig Leiter der Collection de l'Art Brut und Professor für Kunstgeschichte an der Universität Lausanne.

Urs Tremp, 1958 geboren, arbeitet als Redakteur bei Radio DRS in der Schweiz.

Daniel Weberhofer, 1965 geboren, Schüler der Kantonsschule in Baden in der Schweiz.

Bernd Wendt, 1953 geboren, geisteswissenschaftliches Studium; seitdem als freier Fotograf und Grafiker tätig.

Helena Zaugg, 1946 geboren, diplomierte Buchhändlerin, Karriere in der Werbung; arbeitet jetzt als Übersetzerin und freie Journalistin.

BIBLIOGRAPHIE

Alinovi, F.: Arte die Frontiera, in: Flash Art, Februar/März 1982.

Alinovi, F.: Lo Slang del Duemila, in: Flash Art, Juni 1983.

Alinovi, F.: Black Graffiti, in: PM (Panorama Mese), Nr. 11, Juli 1983.

Adler, B.: Graffiti. New York 1967.

Appuhn, K. D.: Graffiti-Kunst auf Mauern. Köln 1982.

von Armin, G.: Atelier in den Slums, in: ART, Kunstmagazin, Nr. 4/April 1982.

von Armin, G./Cooper, M.: New York: Im Untergrund ist's bunt. in: ART, Kunstmagazin, Nr. 5/Mai 1981.

Barthelmeh, V.: Kunst an der Wand, Wandmalerei in der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt/Main 1981.

Barthelmeh, V.: Wandbilder USA/Europa. Köln 1982.

Baudrillard, J.: Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen. Berlin 1978.

Bernd, H./Lorenzer, A./Horn, K.: Architektur als Ideologie. Frankfurt/Main 1968.

Bernstein, B.: 1930s Murals – The New Deal, in: Mark Rogovin/Marie Burton/Holly Highfill, Mural Movement, Boston 1975.

Billeter, F.: Als der ‹Sprayer von Zürich› noch Harald Naegeli hieß, in: Tages Anzeiger Magazin (Zürich), Nr. 1 (7. 1. 1984)

Bracht, U.: Bilder von der Schulbank. München/Wien 1978.

Brassai, G. H.: Graffiti. Stuttgart 1960.

British Council (Hrsg.): Painting The Town, Bemalte Häuserfassaden in Großbritannien 1970–1980. Ausstellung des British Council, 1982.

Brügge, P.: Picasso hätte auch gesprayt, in: Der Spiegel vom 9. 3. 1978., S. 238f.

Bühler-Oppenheim, K.: Zeichen, Marken, Zinken. Niederteufen 1971.

Butturini, G./de Micheli, M.: Chile – Brigada Ramona Parra. Mailand o.J.

Cantu/Cerda/Lancini/Moretta/Motta: Il cesso degli angeli – Graffiti sessuali sui muri di una metropoli. Milano 1979.

Castelman, C.: Getting up. Subway Graffiti in New York. London 1982.

Cesaretti, G.: Street Writers. A Guided Tour of Chicano Graffiti. Los Angeles 1975.

Charoux, J.: London Graffiti. London 1980.

Chicago Council On Fine Arts: Guide To Chicago Murals: Yesterday and Today. Chicago 1978.

Chile-Solidarität. Bildung einer «Internationalen Brigade antifaschistischer Maler», in: tendenzen, Nr. 106, 17. Jg., März/April 1976.

Christ, Th.: Subway Graffiti New York. Basel 1984.

Clark, Y./Hama, Ch./Gordon, M.: California Murals. Berkeley 1979.

Cockroft, E.: The death of a mural movement, in: Art in America, Nr. 1, 62. Jg., Jan./Febr. 1974, S. 35ff.

Cockroft, E./Weber, J./Cockroft, J.: Toward a people's art. The contemporary Mural Movement. New York 1977.

Conrad, M./Zimmer, D.: Wandbilder vom Sprayer. Frankfurt/Main 1981.

Conway, P./Swerman, M.: Subway Graffiti – The Message from the Unterground. in: Print, May/June, New York 1973.

Cooper, G./Sargent, D.: Painting the Town. Oxford 1979.

Cortazar, J.: Graffiti. in: Freibeuter. Nr. 2, Berlin 1979.

Craven, D.: Art in revolutionary Nicaragua, in: kritische berichte, 11. Jg, Heft 2, 1983.

de Bure, G.: Morales. Cultura delle strade. Mailand 1981.

DiNallo, E.: Indiani in Cittá,. Bologna 1977.

Düttmann, M.: Farbe im Stadtbild. Berlin 1981.

Durth, W.: Die Inszenierung der Alltagswelt. Zur Kritik der Stadtgestaltung. Braunschweig 1977.

Ebeling, I.: Wahrnehmungsbereich: Stadt (Dias und Texte). Köln 1981.

Ehmer, H. K.: Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie. Köln 1971.

Eigeltinger, W.: Graffiti für Vespasian oder die Kunst im Pissoir. Berlin 1981.

Endlich, S./Höynck, R.: Die heile Welt an der Wand? Ein Kapitel über die offizielle Wandmalerei, in: «. . . nehmt der Langeweile ihren Sinne . . .». Bilder & Texte. Wandmalereien in West-Berlin & West-Deutschland. Berlin 1979.

Federspiel, J.: Malerei auf Fassaden, Garagen und Zäunen, in: Neue Zürcher Zeitung vom 14. 10. 1973.

Fischer, U.: Graffiti – Eine Dokumentation aus dem Alltagsleben. Bremen 1983.

Frey, P. (Text)/Schregenberger, F. (Fotos): Zürcher Fassadenarbeit – Tessinerplatz Zürich, in: Tages Anzeiger Magazin, Nr. 30, 31. 7. 1982.

Fritz, H.: Mit Tomahawk und Sprühdose, in: pardon, 1/78, S. 17ff.

Gamber, H. (Hrsg.): Graffiti. München 1983.

Gamboni, D.: Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique. Lausanne 1983.

Ganser, H. P.: Desperado. Zürich 1981.

Gekeler, W.: Gefühl und Härte. Tübingen 1982.

Gerster, G.: Die Architekturphantasien des Richard Haas, in: Neue Zürcher Zeitung vom 20. 3. 1982.

Gombrich, E. H.: Means and Ends. Reflections on the History of Fresco Painting. London 1976.

González, S. M.: Kunst im Chile der Unidad Popular, in: Bildende Kunst, Heft 5, 1978.

Graaf, V.: New Yorks neues Künstlerviertel: Lower East Side, in: DU, Zeitschrift für Kunst und Kultur, Nr. 2/1984.

Granzer, B./Schütze, B.: Corazzu, Bilder des Widerstandes an den Mauern Orgosolos. Köln 1979.

Grasskamp, W.: Wilde Bilder; Graffiti und Wandbilder; Handschrift ist verräterisch; Stichworte zu einer Ästhetik der Graffiti, in: Kunstforum International, Bd. 50. Köln 1982.

Grasskamp, W.: Numerus Clausus für Spraydosen, in: Wolkenkratzer, Art Journal, Nr. 1/1984.

Greenberg, D./Smith, K./Teacher, S.: Megamurals & Supergraphics: Big Art. Philadelphia 1977.

Grünberg, B./Maessen, H. (Hrsg.): Der Sprayer von Zürich – Kölner Totentanz. Köln 1982.

Haller, M. (Text)/Isler, V. (Fotos): Die Kunst der Verweigerung. Zürich 1982.

Hartung, K.: Ein etwas längerer Blick auf die Mauer, in: Freibeuter, Nr. 8, Berlin 1981.

Hau, W. (Hrsg.): Ich geh kaputt – gehst du mit?, Sponti-Sprüche Nr. 1. Frankfurt/Main 1981.

Hau, W. (Hrsg.): Wird Zeit, daß wir leben. Sponti-Sprüche Nr. 2. Frankfurt/Main 1982.

Hau, W. (Hrsg.): Nimms leicht, nimm mich. Sponti-Sprüche Nr. 3. Franfurt/Main 1983.

Henderson, S./Landau, R.: Billboard Art. London 1981.

Herberts, K.: Wände und Wandbild. Stuttgart 1953.

Hesse, G.: Und sie reden doch!, Die Wände im Knast, Graffitis aus deutschen Gefängnissen. Solnhofen 1979.

Hiepe, R.: Die Kunst der neuen Klassen. München/Gütersloh/Wien 1973.

Hodes, M.: Graffiti on wheels rides again. London 1982.

Hüllenkremer, M./Nemeczek, A.: Graffiti-Kunst: Bilder aus dem Untergrund, in: ART, Kunstmagazin, Nr. 2/Februar 1984.

Hüllenkremer, M.: East Side: Kulturschock im Drogen-Ghetto, in: ART, Kunstmagazin, Nr. 5/Mai 1984.

Jürgens, M./Metscher, Th. (Hrsg.): Kunst und Kultur des demokratischen Chile, Fischerhude 1977.

Kaiser, T.: Kunst gegen Faschismus in Chile, in: tendenzen Nr. 101, 16. Jg., Mai/Juni 1975, S. 51 ff.

Knilli, M. u. Knilli, F.: Linke Allegorien & Lebende Bilder der Ghettos. Das amerikanische Mural-Movement, in: tendenzen Nr. 116, Nov./Dez. 1977.

Kohl, H.: Golden Boy as Anthony Cool. A Photo Essay on Naming and Graffiti. New York 1972.

Krebs, D.: Die Aktualität des Guernica-Bildes, in: Kunst + Unterricht, Heft 62, August 1980.

Krolow, W./Zahl, P.-P.: Instandbesetzer Bilderbuch. Berlin 1981.

Künstlergruppe RATGEB. Häuser Bemalen. Die Fragwürdigkeit der offiziellen Wandmalerei in Berlin. Ausstellung 23. 4.–8. 6. 1981. Berlin 1981. (Bezug über Galerie 70, Berlin und Künstlergruppe RATGEB, Berlin).

Kunst und Unterrricht, Sonderheft 1981: Ästhetische Praxis, Politische Praxis.

Kunzle, D.: Art of the New Chile: Mural, Poster, and Comic Book in a «Revolutionary Process», in: Millon, H. A./Nochlin, L. (Eds.): Art and Architecture in the service of politics. Cambridge, MA/London 1978, S. 356 ff.

Kunzle, D.: The Chilean mural; Art of a democratic «revolution», The Arpillera: Art of protest and resistance, in: proceedings of the caucus for marxism and art, Nr. 4. Los Angeles 1979.

Kurlanski, M./Naar, J.: New York Graffiti. Amsterdam 1974.

Leon, C. H.: El muralismo chileno. Comunicación y arte populares, in: Araucaria de Chile, Nr. 24, 1983.

Loetscher, H.: Die Chicanos auf der Suche nach Aztlan, in: Neue Zürcher Zeitung vom 15. 5. 1980.

Lohr, G.: Kriegstanz und Maschinenmasken. Rap, Graffiti, Electric Boogie und die Tradition afro-amerikanischer Ästhetik, in: Wolkenkratzer, Art Journal, Nr. 1/1984.

Mailer, N.: The Faith of Graffiti. New York 1974.

Maldonado, C.: Überblick zur Geschichte der chilenischen Kunst und Kultur, in: Bildende Kunst, Heft 5, 1978.

Mardonez, F.: Chilenische Kunst – Unterdrückung und Widerstand, in: Bildende Kunst, Heft 5, 1978.

Mekelburg, H.: Wie Fassaden besetzt werden, in: Päd. Extra Sozialarbeit 3. Bensheim 1982.

Mettke, J. R.: «Chaos ist machbar, Nachbar», in: Der Spiegel vom 4. 1. 1982.

Meurer, B./Vinçon, H. (Hrsg.): Kritik der Alltagskultur. Berlin 1979.

Michels, P. M.: Aufstand in den Ghettos. Frankfurt/Main 1972.

«... nehmt der Langeweile ihren Sinn ...», Bilder & Texte. Wandmalereien in West-Berlin & West-Deutschland, Berlin 1979.

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin: Kunst der mexikanischen Revolution. Legende und Wirklichkeit (Katalog). Berlin 1974.

Neuenhausen, S.: Die Wandbilder von Orgósolo, in: tendenzen, Nr. 116, Nov./Dez. 1977.

Niederoest, B. (Text)/Danuser, H. (Fotos): Schablonenfiktionen, in: Tages Anzeiger Magazin, Nr. 18 vom 5. 5. 1984.

Nissen, S.: Eine kahle Wand und viele Wünsche, in: linkskurve, Magazin für Kunst und Kultur, Okt./Dez. 1981.

Nungesser, M.: Die Kunst Mexikos im zwanzigsten Jahrhundert, in: Auslandskurier/ Diplomatischer Kurier, Nr. 10, Oktober 1980.

Nungesser, M.: Notizen über bemalte Wände anderswo und in Berlin, in: Künstlergruppe RATGEB: Häuser Bemalen. Die Fragwürdigkeit der offiziellen Wandmalerei in Berlin. Berlin 1981.

Nungesser, M.: Lateinamerikanische Kunst im Umbruch – Das Beispiel der mexikanischen Wandmalerei, in: kritische berichte, 11. Jg., Heft 2, 1983.

Perry, R.: The Writing on the Wall. The Graffiti of London. London 1976.

Petsch, J.: Kunst im öffentlichen Raum: Das Bremer Modell, in: tendenzen, Nr. 116, Nov./Dez. 1977.

Pietrzok, W.: Traditionelle Wandbilder in Mexiko (Farbdias und Sachinformationen). Köln 1981.

Philippot, P.: Die Wandmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart. Wien/München 1972.

Pocock, Ph. (Fotos)/Battcock, G. (Text): The Obvious Illusion: Murals from The Lower East Side. New York 1980.

Raabe, H.-J.: Berlin Graffiti. Berlin 1982.

Ramundo, P. (Hrsg.): L'Asino Che Vola. Album Di Murali. Bari 1977.

Read, A. W.: Lexical evidence from Folk Epigraphy in Western North America. A glossarial Study of the Low Element in the English Language. Paris 1935.

Rees, N.: Graffiti London/Boston/ Sidney 1980.

Reisner, R.: Two Thousand Years of Wall Writing. Chicago 1971.

Reisner, R./Robert, G./Wechsler, L.: Encyclopaedia of Graffiti. New York 1974.

Rogovin, M./Burton, M.: Mural Manual, Chicago 1973.

Rogovin, M./Burton, M./Highfill, H.: Mural Movement. Boston 1975.

Romotsky, J./Romotsky, S.: Chicano Graffiti. Venice, CA 1974.

von Schaewen, D.: Mauern, Köln 1977.

Schmid, J.: Also sowas! Der Sprayer von Zürich. Berlin 1980.

Schmidt-Brümmer, H.: Fassadenmalerei USA (Farbdias und Texte). Köln 1977.

Schmidt-Brümmer, H.: Politische Wandbilder USA (Farbdias und Texte). Köln 1979.

Schmidt-Brümmer, H.: Reklamekunst. Werbemalerei zwischen kommerziellem Bildjargon und ästhetischem Mehrwert (Farbdias und Texte). Köln 1980.

Schmidt-Brümmer, H.: Street Art. Fassadenmalerei als Straßenkunst, in: Breindel, P., u. a., «Richtig reisen»: Los Angeles. Köln 1981.

Schmidt-Brümmer, H.: Wandmalerei – zwischen Reklamekunst, Phantasie und Protest. Köln 1982.

Schmidt-Brümmer, H./Lee, F.: Die bemalte Stadt. Intitiativen zur Veränderung der Straßen in den USA. Beispiele in Europa. Köln 1973.

Schmidt-Brümmer, H./Schulz, A.: Stadt & Zeichen. Lesarten der täglichen Umwelt. Köln 1976.

Schneider, G./Morand, M.-C.: Lôzane Graffiti. Entre l'acte culturel et le défi à l'ordre social. Lausanne 1984.

Schoonhoven, T.: Magier mit Pinsel und Farbtopf. Die Malergruppe ‹Los Angeles Fine Arts Squad›, in: Breindel, P., u. a., «Richtig reisen»: Los Angeles. Köln 1981.

Schulte, B.: Schulgraffiti – Nachrichen aus der Innenwelt, in: Päd. Extra 7/8, Bensheim 1982.

Senator für Wissenschaft und Kunst der Freien Hansestadt Bremen (Hrsg.): Kunst im öffentlichen Raum in Bremen 1974–1976. Bremen 1977.

Senator für Wissenschaft und Kunst der Freien Hansestadt Bremen (Hrsg.): Kunst im öffentlichen Raum in Bremen, Die Entwicklung eines Programms; Dokumentation 1977–1980. Bremen 1980.

Smith, C. R.: Muralist Richard Haas paints the Town, in: The Village Voice. New York 7. 6. 1976.

Sommer, R.: Street Art, New York 1976.

Spies, M.: Denkanschläge. Bensheim 1980.

Sprigath, G.: Chilenische Wandmalerei in Kassel, in: Sammlung 1. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst, hrsg. v. Uwe Naumann. Frankfurt/Main 1978.

Sprigath, G.: Kunst und Volkseinheit in Chile, in: tendenzen Nr. 98, Jg. 15, Nov./Dez. 1974, S. 30 ff.

Stadtteilgruppen, Bürgerinitiativen, Frauengruppen, Individuen, Horden, Banden, Gespenster, Gruppen, Schmierfinken, Subversive & dergleichen (Hrsg.): Wandmalereien & Texte. Berlin 1979.

Thomas, R.: Graffiti. Classical American Graffiti Writers and High Graffiti Artists. Galerie Thomas (Ausstellungskatalog). München 1984.

Tiberi, E.: La Contestazione Murale. Bologna 1972.

Tibol, R. (Ed.): Diego Rivera. Arte y Política. Mexico 1979.

Wandmalgruppe Düsseldorf: Mit Vollgas in die Wände – Wandbilder, Objekte, Figuren, Masken der Wandmalgruppe Düsseldorf. Franfurt/Main 1984.

Wandrey, U (Hrsg.): Eiffe for president. Frühling für Europa, Surrealismen zum Mai '68. Hamburg 1968.

Wandrey, U.: Wandmalerei in West-Berlin und Westeuropa. Berlin 1979.

Ward, C. (Ed.): Vandalism. London 1973.

Weihsmann, H.: Street Art, Wien 1980.

Weihsmann, H.: Wandmalerei: Europa (Farbdias und Texte). Köln 1980.

Weihsmann, H.: Protestbilder in Sardinien (Farbdias mit Texten), Wien 1981.

Weihsmann, H.: Graffiti. Wien 1982.

Weihsmann, H./Schmidt-Brümmer, H.: Monster am Highway. Die Architektur der Zeichen. Frankfurt/Main 1983.

Wendland, S.: Mauerstadtleben oder Da müssen Menschen gelebt haben. Berlin 1980.

Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Hrsg.), Szenen der Volkskunst (Ausstellungskatalog), Stuttgart 1981.

Yu, T./Jang, J.: The Thinking Man's Graffiti. Berkeley 1975.

Zerull, L.: Straßenkunst – wie?, in: Kunst + Unterricht, Heft 22, 12/1973.

Zimmermann, M.: Versprühte Proteste. Graffiti-Botschaften an Mauern, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 8. 12. 1979.

FOTONACHWEIS

Die Ziffern verweisen auf Bildnummern

Argus
22, 25, 27, 28, 31, 46, 50

Bally Museumstiftung;
mit freundlicher Genehmigung
3

Volker Barthelmeh
2

Alfred Behn
152–155

H. Benz/Vista Point
178

Leonardo Bezzola
39

Paolo Bianchi
1, 8, 10, 40, 80, 81, 83–85, 89, 143, 212, 217–220

Carl Bieler
32

Katharina Buechler & Soizick Meister
74, 124, 125

Cactus Film, Zürich;
mit freundlicher Genehmigung
86

Enrique Ceppi
166

Martha Cooper
65–67, 78, 87

Damnitz Verlag, München;
mit freundlicher Genehmigung
163, 169, 170

Pablo Diener
175–177, 179

Cordelia Dilg
158–162

Discordia Verlag, Köln;
mit freundlicher Genehmigung
194–196

Burhan Dogançay
11, 12–15, 146, 147, 190, 200

Achim Duwentäster
23

Galerie Barbara Farber, Amsterdam;
mit freundlicher Genehmigung
79

Dario Gamboni
42

Gannett Outdoor;
mit freundlicher Genehmigung
116–118

Georg Gerster
115, 119, 121–123, 126–128, 134, 135

P. Ginter/Vista Point
Umschlagbild; 5, 7, 68–70

Roland Gretler
189

Hellmut G. Haasis
185–188

Heinz Hebeisen
141, 145, 180, 181, 184

Colorphoto Hinz
16

Vera Isler
9, 18, 20, 73, 75, 88, 90, 108–114, 140, 144

Werner Jehle;
mit freundlicher Genehmigung
37

Rudolf Lequin;
mit freundlicher Genehmigung
165

Bill Nation/Sygma
132, 137

Reto Oeschger
53

Öffentliche Kunstsammlung, Basel;
mit freundlicher Genehmigung
38

Sigrun Paas
164, 168, 171–173

W. Pietrzok/Vista Point
150, 151

Warner J. Poelchau
174

Klaus Rozsa/Photoscene
24

Joachim Schmid
21, 33, 35, 36, 43–45, 47–49, 51, 52

H. Schmidt-Brümmer/Vista Point
93, 94, 96, 120, 129–131, 133, 136, 139, 142, 149

Felix Schregenberger
104–107

Jens Schuhmann
54–63

A. Schulz/Vista Point
6, 138

Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte, Zürich;
mit freundlicher Genehmigung
41

Holly Solomon Gallery, New York;
mit freundlicher Genehmigung
72

Manfred Spies;
mit freundlicher Genehmigung
201–206

Tannenbaum/Sygma
64, 76, 77

Galerie Thomas, München;
mit freundlicher Genehmigung
82

Mit freundlicher Genehmigung des Urhebers
148

Mit freundlicher Genehmigung des Urhebers
197–199

Gertrud Vogler
19, 26, 29, 30, 34

Wandmalgruppe Düsseldorf;
mit freundlicher Genehmigung
91, 92, 95, 213–216

Helmut Weihsmann/Vista Point
191–193

Bernd Wendt
182, 183

Andy Wildi;
mit freundlicher Genehmigung
97–103

Anne Wilhelm;
mit freundlicher Genehmigung
71, 207–211

Andreas Wolfensberger
17

Pia Zanetti
156, 157